أندري بريتون

نادجا



ترجمة

مبارك وساط

منشورات الجمل

أندري بريتون

نـادجـا

ترجمة

مبارك وساط

منشورات الجمل

اندري بريتون: نادجا

أندري بريتون (١٨٩٦ ـ ١٩٦٦)، شاعر ومنظّر وصاحب دراسات فكريّة... وهو الوجه الأبرز والمنظر الأكبر للسّوريالية. ومن أشهر أعماله: في مجال الشّعر: **الحقول المغناطيسيّة** (بالاشتراك مع فيليپ سوپو، ١٩٢٠)؛ **المسدّس ذو الشّعر الأبيض** (١٩٣٢)؛ **الفانوس في ساعة الحائط** (١٩٤٨)ـ ... ومن نصوصه النّظريّة: **موقف السّورّيالية السّياسيّ** (١٩٣٥)؛ **قضيّة أراغون أمام الرّأي العامّ** (١٩٣٢)... وفي مجال النّثر، نذكر له: **السّمكة القابلة للذّوبان** (١٩٢٤)؛ **الخطى الضّائعة** (١٩٢٤)؛ **نادجا** (ظهرتْ، في صيغتها الأولى سنة ١٩٢٨، ثُمّ نقّحها وراجعها بريتون سنة ١٩٦٢)... **الاتّحاد الحرّ** (١٩٣١)...

وُلِد **مبارك وساط** في ١٩٥٥، ببلدة مَزِينْدَة (إقليم آسفي)، بالمغرب، وهو شاعر ومترجم مغربيّ. صَدَر له، في مجال الشّعر: **على دَرَج المياه العميقة** (الدّار البيضاء، ١٩٩٠)؛ **مَحفوفًا بارخبيلات... يليه على دَرج المياه العميقة، وبعده راية الهواء** (الرّباط، ٢٠٠١)؛ **فراشة من هيدروجين** (بيروت، ٢٠٠٨)؛ **رجل يبتسم للعصافير** (بيروت ـ بغداد، ٢٠١١). وله، في مجال التّرجمة: **المرتشي**، للطّاهر بن جلون (الدار البيضاء، ١٩٩٤)؛ **شذرات من سِفْرِ تكوينٍ منسيّ**، لعبد اللطيف اللعبي (الرّباط، ٢٠٠٤)، وقد تُرجِم عددٌ من قصائد مبارك وسّاط إلى لغات أجنبية عديدة.

أندري بريتون: نادجا، ترجمة: مبارك وساط

André Breton: Nadja

الطبعة الأولى ٢٠١٢

تلفون وفاكس: ٣٥٣٣٠٤ ـ ٠١ ـ ٠٠٩٦١

ص.ب: ٥٤٣٨ ـ ١١٣ بيروت ـ لبنان

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany

www.al-kamel.de

E-Mail: alkamel.verlag@gmail.com

قبل الكلام

(رسالةٌ تمَّ تأخيرُها)[1][2]

إذا كان فعل الكتابة، وأكثر منه عمليّةُ نشْرِ أي مؤلَّف، قد اعتبرا، في هذا الكتاب نفسه، من قِبَل الاعتداد بالذات، فكيف ستبدو لنا ممالأةُ صاحبه لنفسه، إذ نراه يسعى، بعد مرور سنوات طوال على ظهور مؤلَّفه هذا، إلى الارتقاء بجانبه الشكلي، ولو بصورة طفيفة! يبقى من المناسب، على أي حال، أن نميِّز في هذا الكتاب، بما لهذا التمييز من إيجابيات أو سَلبيات، بين ما يحيل على البعد العاطفي ولا ينتمي إلاَّ إليه - وهو، طبعا، الأساسي - وبين ما يرتبط بالحياة اليوميّة ولا يكتسي دائما طابعا شخصيًّا، من

(١) هوامشُ المؤلّف تنسبُ إليه بالإحالة التّالية: «ه. (هامش) المؤلّف»، والهوامش المغفلة من الإحالة فهي للمترجم.

(٢) نُشِرَتْ «نادجا»، في صيغتها الأولى، سنة ١٩٢٨، وقدْ أعادَ بريتون فيها النّظر سنة ١٩٦٢، وهو يتطرّق إلى مسألة المراجعة والتّنقيح في هذه «الرّسالة» التي «تمّ تأخيرُها»...

أحداث صغيرة ترابطت فيما بينها بهذه الصورة أو تلك (يا ورقةَ خميلةِ «لِيكْييه»[1]، إلى جانبكِ دوما!).

إذا كانتْ كلّ محاولة لتنقيح تعبيرٍ عن حالة عاطفية، بعد مرور وقتٍ على صياغته الأولى، أمرا محكوماً عليه بالفشل والنشوز، نظرا لاستحالة عيشِ تلك الحالة مجدَّداً لحظةَ إعادة النّظر في ذلك التّعبير (وقد اتّضح ذلك بما فيه الكفاية حين ألمّ بِبُول فاليري ميلٌ عارم إلى الصَّرامة، جعلَه يراجع مجموعته «مختارات من القصائد القديمة»)، فمن جانب آخر، قد لا يكون ممنوعًا على الكاتب أن يسعى إلى جعل بعض تعابيره أكثرَ ملاءمة وانسيابا.

وقد يصِحُّ هذا، بشكل خاصّ، فيما يتعلّقُ بـ«نادجا»، وذلك لواحد من أمرين «مُضادّين للأدب» انصاع لهما هَذا الكتاب: فكما أن اعتماد الصور الفوتوغرافية فيه بكثرة استُهدِف منه استبعادُ الوصف - الذي وُسِم بالعديم القيمة في «بيان السوريالية» - فإن القصَّة المروية فيه تتبنّى أسلوب الملاحظة الطّبّية، المُعتمَد تحديدا

---

(١) ليكييه Lequier: فيلسوف فرنسي مغمور بعض الشّيء (١٨١٤ ـ ١٨٦٢)، حكى واقعةً عاشها في طفولته، قال إنها كانت منطلق تفكيره في الحرّية وفي العِلل والمعلولات: فبحركة من يده جنبَ خميلة نيريّات (صنف من الشجر)، وهو طفل، جعل عصفورا يطير، وفورا انقضّ على هذا الأخير صقرٌ وفَتَكَ به...

في مجال الطبّ العقليّ العصبيّ، والذي يتوخّى تسجيلَ كلِّ ما تسفر عنه الفُحوص واستجواباتُ المفْحوصين، دون أبسط زخرفٍ أسلوبي. وسنلاحظ، في صيغة «نادجا» هاته، البقاءَ على الالتزام بقرارِ عدم تغيير أيّ شيء في ما هو وثائقيّ الطّابع، «مستقًى بشكل فوريّ من المعيش»، ولا فيما يخصّ شخص نادجا أو غيرها من الشّخصيات، أو فيما يتعلّق بي أنا نفسي. ولا شكّ أنّ التّقشّف الأسلوبي في هذا المؤلَّف لعب دوره في الإقبال المتجدّد الذي قوبِل به، إذ أبعد نقطةَ أفوله عن أُفقِ الاهتمام إلى خارج الحدود المعتادة.

إنّ الجانبين، الذّاتيّ والموضوعيّ، في أثناء حياة ما، يتبادلان سلسلة من الغارات، غالبا ما يخرج منها الأول، وبشكل سريع، في حال من الانكسار الشديد. وبعد خمس وثلاثين سنة[1] (وهي مدّة قمينة بأن تَسِم الأشياء ببعضٍ من آثارِ القِدَم)، فإنّ قراري إيلاءَ قليلٍ من العناية للمكوّن الموضوعي في «نادجا» لا ينِمّ إلا عن بعض الاعتبار لتحسين صيغة القول، وهو اعتبارٌ لا يأبه له إلا النّزوع الموضوعي، ذلك أنّ الخير الأكبر للجانب الذاتي إنّما تكفله

(١) يقصد بريتون الفترة التي كانت قد مرَّتْ، وقت كتابته هذا التقديم، على تحريرهِ «نادجا» في صيغتِها الأولى.

له، تعبيريًا، الرّسالة الغراميّة التي تتناثَر فيها الأخطاء، و«الكتبُ الخلاعية الخاطئة الإملاء»[1].

يوم عيد الميلاد من عام ١٩٦٢[2].

(١) العبارة من نصّ «خيمياء الكلمة» لرامبو: «... كنتُ أُحِبُّ الرّسومَ الخرقاء... والأدبَ العتيق ولاتينية الكنائس والكتب الخلاعيّة الخاطئة الإملاء ورواياتِ أسلافِنا وحِكاياتِ الجِنّ» (آ. رامبو، الآثار الكاملة، تر: كاظم جهاد، آفاق ومنشورات الجمل، ٢٠٠٧، ص ٤٩١).

(٢) أي: ٢٥ ديسمبر١٩٦٢.

مَنْ أكون؟ ماذا لو أنني، توخّيا للإجابة، عدتُ بشكل استثنائي إلى قول مأثور[1]! فلِمَ، في الواقع، لا يكون الأمر كلّه مرتبطا بمعرفة من «أخالط»[2]؟ علي أن أقر بأن هذه الكلمة الأخيرة تُحَيِّرُني، إذ تنزع إلى إقامة روابطَ بين بعض الكائنات وبيني، أكثرَ فرادة، وأقلَّ قابلية للتّفادي، وأكثرَ بلبلةً للذّهن ممَّا كنت أحسب. فهذه الكلمة تُشيرُ إلى أكثرَ بكثيرٍ ممّا تَعْنيه، وتجعلني ألعب، وأنا حيّ، دورَ شبحٍ، وبالطّبع، فهي توحي بأنه كان يجب أن أكفَّ عن الوجود، كيْ أكون من أنا. وإذْ تُؤخذ بهذا المعنى بصورة ليستْ مبالغا فيها كثيراً، فإنها تجعلني افهم أن ما أعتبره مظاهرَ موضوعيّة لوجودي، مظاهِرَ ذات طابَع اختياريّ إلى هذا الحدِّ أو ذاك، ليس

(١) القول المأثور المقصود هو: «قُل لي من تخالط، أقلْ لك من أنت».

(٢) فعل «خالط» هو، هنا، ترجمة للفعل الفرنسي «hanter»، الذي يَدلّ أيضاً، لدى الحديث عن «الأرواح القادمة من العالم الآخر»، على كونها «تَسْكُنُ» مكانا ما، ولدى الحديث عن فكرة ما، على أنّها تُلاحقُ شخصا فلا يستطيعُ منها خلاصًا! وهذا ما يُفَسّر استطرادَ بريتون اللاحق، فيما يخصّ «هذه الكلمة»، التي «تُحَيِّرُه»!

إلا ما ينتقل إلى نطاق هذه الحياة من نشاطٍ يبقى مجالُه الحقيقيُّ بالنسبة إليَّ مجهولا تماما. فتَصَوُّري لِـ«الشَّبح»، باعتباره خارجاً عن المعهود، سواءً فيما يخصّ هيئته أو انصياعَه التّامّ لبعض أعراض الزّمان والمكان[1]، يبقى بالأساس، بالنسبة إليّ، بمثابة صورةٍ محدودة لقلقٍ يمكن أن يدوم إلى الأبد. فمن الممكن ألاّ تكون حياتي سوى صورة من هذا النّوع، وأن يكونَ مَحكومًا عليّ بأن أتوهّم أنّي أتقدّم وأستكشف، بينما أنا أنكص على عقبيَّ، وبأنْ أحاول الوصول إلى معرفةِ ما كان يَنبغي أن أتعرَّف عليه بجلاء، وبأن أتعلَّم قسطا ضئيلا ممّا تمَّ نسيانُه مِنْ قِبلي. ولا تبدو لي هذه النظرة إلى ذاتي خاطئة إلا بِقَدْرِ ما تفترض أنني سابق على نفسي، بِقدر ما تُحِلُّ في الماضي صورةً مكتملة لفكري، ليس هنالك ما يجعلها تأبه بالبُعد الزّمنِيّ، بقدر ما تستلزم في هذا البُعْدِ الزّمنيّ نفسِه فكرةَ خسارةٍ لا تُعوض، وفكرة قصاصٍ أو سقوط، عديمة الأساس المعنويّ، في رأيي، بشكل لا يقبل الجدال. المهمّ هو ألا تُلهيَني الاستعدادات الخاصة التي أكتشف ببطء أنّها من نصيبي على هذه الأرض عن البحث عن استعداد عامّ يكون خاصّا بي وليس ممنوحًا لي. ففيما وراء كلّ الخاصّيّات الذّوقية التي أعرف أنّها لي، وميولاتي التي أشعر بها، والانجذابات التي تفرض عليّ نفسها،

---

(١) باعتبار أنّ «الشّبح» مُفترَضٌ فيه أنّه لا يظهر إلاّ في أوقات وأماكن مُعَيَّنة.

والأحداث التي تقع لي ولا تقع إلا لي أنا، وفيما وراء العدد الكبير من الحركات التي أرى نفسي أقوم بها، والانفعالات التي لا تجيش سِوى في دخيلتي أنا، فيما وراء كلّ هذا، أسعى جاهدا لأعرف ما الذي يُشَكّل تمايزي بالنّظر إلى باقي النّاس، إن لم يكن بالوسع معرفة ما الذي يجعله قائما. أفليس وعيي بهذا التّمايُز هو بالضّبط الذي سيجعلني أُصْبِح على بَيِّنةٍ مِمّا جئت، بين كلّ الآخرين، لأفعله في هذا العالم، ومِنَ الرّسالةَ الفريدة التي أحملها، بحيث تكون حياتي الضّامنَ الأوحدَ لحُسن مآلها؟

انطلاقاً من أفكار مماثلة لهاته، يبدو لي مُحَبّذا أن يتّخذ النّقدُ لِنفسِهِ هدفا أكثرَ جدوى من الانشغال بالإبراز الآلي للأفكار، وعليه، من أجل هذا، أن يتنازل، بِكُلّ تأكيد، عن امتيازاتِه المُحَبّبة، وأنْ يكتفي، في نهاية المطاف، باقتحامات حاذقة للمجال الذي يعتبرُه ممنوعا تماما عليه، والذي هو خارجٌ عن العمل الأدبيّ، أعني مجالَ تعبيرِ الكاتب عن نفسه كشخص، وهو تحت وطأة الشؤون الصّغيرة للحياة المعتادة، بكامل حُرّيته وبطريقة كثيرا ما تكون مميّزة له إلى أبعد الحدود. حكاية مثيرة أتذكّرها: كان هيغو، في أواخر حياته، يقوم رفقة جولييت درُويِه[1] بالنزهة التي

(١) جولييت درويه (Juliette Drouet)، عشيقة فكتور هيغو، من ١٨٣٣ حتّى ١٨٨٣=

تعوّداها منذ زمن طويل، ولم يكن هيغو يقطع تأمّله الصامت إلا حين تمرّ عربتهما أمام مِلْكٍ مُسَوَّرٍ لهُ بابان، أحدهما كبير والآخر صغير، ليشير إلى الباب الكبير متوجها إلى جولييت: «باب الخيّالة، سيّدتي»، ثم لِيَسْمعَ جوابَها وهي تشير إلى الباب الصغير: «باب المُشاة، سيّدي»، وليقول، بعد أن يكونا قد ابتعدا قليلاً عن البابين، مشيرا إلى شجرتين تشابكت فروعهما: «فِيلِمُونْ وبُوسِيسْ»[(١)]، وهو يعلم أن جولييت لن تجيب... إنّ تأَكُّدَنا من كونِ هذا الطقس المؤثر قد تكرّر يوميا على امتداد سنوات، يَمنحنا إدراكا مرهفا وإحساسا مُدْهِشا بما كانَهُ فيكتور هيغو، بما هو فيكتور هيغو، وهذا ما لن تستطيعَ أعمقُ دراسة ممكنة لأعماله أنْ تتكَفَّلَ به. فذانِك البابان هما بمثابة مرآةٍ لقوته وأخرى لِضعْفه، ولا ندري أيَّهما يُمثِّل ضآلته وأيًّا يُمثِّلُ عظَمته. وما الذي ستستطيعُ لنا كلُّ عبقرية الدنيا إن لم تكن تتقبّل إلى جانبها ذلك التّقويم البديع الذي يَتِمّ بفعل الحبّ، والذي يكمُنُ بأكملِه في رَدِّ جولييت؟ وحِسّ *التّناسُب* الرّفيعُ هذا هو ما لنْ يقْدِرَ أكثرُ المعلّقين على أعمال

=(سنة وفاتها). كانت ممثّلة متوسّطة الموهبة، وامرأة جميلة، وقد انقطعتْ عن التّمثيل بعد التقائها بهيغو، وكرَّستْ حياتها لعلاقتهما الغراميّة.

(١) فِيلِمُونْ وبُوسِيسْ: شخصيتان في الميثولوجيا اليونانية، وهما زوج وزوجة، تحوّلا إلى شجرتين بعد موتهما، ويرمزان إلى إكرام الضّيوف وإلى الحبّ والإخلاص في ظلّ الحياة الزّوجية. روى حكايتَهما أوفيد في «التّحوّلات».

هيغو رهافةً وتَحمُّسًا، أنْ يمدَّني بما يعدِلُه. فلكم كنت سأزْهُو بِنَفسي لو كانتْ في حوزتي، عنْ كُلٍّ مِمّنْ أنا مُعْجَبٌ بِهِمْ، وثيقةٌ ذاتُ طابَع خُصُوصي في قيمةِ هاته... وما دام ذلك غيرَ مُتَوَافر، فإني سأقنع حتى بوثائقَ أقلّ قيمة، لَيْسَتْ كافيةً وحدَها فيما يَخُصُّ المستوى الوجدانيّ. لا أُعظِّم فلوبير بلا حدود، ومع ذلك، فإذا تيقّنْتُ من كونه قد باحَ هو نفسُه بأنّه لم يهدف من وراء رواية «صَالامْبُو» سِوى إلى «إعطاء انطباعٍ بالّلون الأصفر»، ومن كتابة «مدام بوفاري» إلا إلى «صنع شيء يكون له لون عفن الزّوايا التي ترتعُ فيها حُمُرُ قبّان»، وأنّ ما سوى ذلك لا يعنيه، فهذه الاهتمامات التي هي ولاشكّ خارجة عن الأدب، ستجعلني أَمِيلُ إلى مُناصَرته. أَمّا الضَوْءُ البديع في لوحات كُوزْبِيه[1] فهو، بالنسبة إليّ، ضوْءُ ساحة ڤنْدومْ لحظةَ سقوط النُّصب. وفي أيامنا هاته، فَلَوْ أنَّ شَخْصاً مثل كيريكو[2] وافق على أن يُبْرِزَ بصورة كاملة وبلا

(١) كوربيه: هو غوستاف كوربيه (١٨١٩ ـ ١٨٧٧)، رسّام تشكيلي فرنسي. كان من أنصارِ الكومونة ومن مُنتَخبيها. وبعد القضاء على هذه الأخيرة، اتُّهِم كوربيه بكونه المسؤول عن إسقاط وتدمير عمود ساحة ڤُنْدومْ ـ الذي يحمل اسمها، والذي كان قد أقامه نابوليون بُغيةَ تخليدِ ذكرى انتصاره في أوسترليتز، وسُجِن كوربيه بسبب ذلك، ثمّ حُكِم عليه بتحمّل مصاريف إعادة تشييد العمود ـ النّصب...

(٢) جورجيو دي كيريكو: (Giorgio De Chirico) رسّام تشكيلي إيطالي (١٨٨٨ ـ ١٩٧٨). عن لوحته «لغزُ عَصْرِ يوم خريفي»، وقدْ أنجزها سنة ١٩١٠، قال: =

تنميق، وبالتفاصيل الأكثر دِقّة، والأكثر إثارة للقلق، عن أهمّ ما كان يَدفعُهُ إلى إِنجازِ لوحاته، لتقدّمت المقاربة التفسيرية لأعماله الفنّية خُطوةً كبيرةً إلى الأمام! فمن دُونهِ هو، بل، بتعبير أفضل، بالرّغم منه هو، واعتمادا على لوحاته التي تعود إلى حقبة ماضية، وعلى كُرّاسةٍ مخطوطةٍ توجد في حوزتي، لن يمكنني قطعا أن أُفلِح في إعادة تشكيل ما كان عليه عالَمُه حتّى ١٩١٧ إلا بشكل ناقص[١]. وإنه لأمر مؤسف جدا أَلا نستطيع سدَّ هذه الثغرة، ألاَّ نتمكّن من إدراك تامّ لكلّ ما هو، في عالَم مثل ذاك، ضدَّ النِّظام المتوقَّع للأشياء، ومَا يؤسّس لِسُلَّمٍ جديدٍ تنتظِمُ بحسبه. كان كيريكو قد اعترف بأنه لم يكن يستطيع أن يرسم إلا وهو تحت مفعول الاندهاش (مفعولِ أنْ يكون أوّلَ من يُفاجَأ ويندهش) - الذي تُسبّبه له طريقة انتظامِ بعض الأشياء، وأنَّ سِرَّ الإلهام كُلَّه

=«خلال عصر يوم خريفي، صفا جوُّه... حدثَ أن انتابني بصورةٍ مفاجئة شعور غريب، شعورٌ بأنّي كنتُ أرى جميع الأشياء للمرّة الأولى. هكذا انبثقت في ذهني فكرة إنشاء اللوحة.».

(١) بقي السّورياليون متحمّسين لما يُنجزه كيريكو من لوحات، حتّى لحظة انتقاله إلى المرحلة «التقليدية»، أو «الكلاسيكية الجديدة». مُذّاك بدؤوا يُوَجّهونَ إليه أعنفَ النَّقد... وفي ١٩٢٦، سخر بريتون بمرارة مِمّا «يقوم به كيريكو منذ عشر سنوات»... ولذا، فسنة ١٩١٧، هي الفاصل الزّمني بين «المرحلة الميتافيزيقيّة» لدى كيريكو، التي أنتج خلالها أعمالَهُ القيّمة، في رأي بريتون، و«المرحلة الكلاسيكية الجديدة»...

يَكمن بالنّسبة إليه في هذه الكلمة: مُنْدَهِش. صحيحٌ أنَّ العمل الفني الذي يَنتج عن ذلك يبقى «وثيقَ الارتباط بما سبَّب ظهورَه»، ولكنه «لا يشبهه إلا بالصّورة الغريبة التي يتشابه بها أخَوانِ، أو بالحريّ كما تشبهُ صورة شخصٍ ما في الحلم ذلكَ الشَّخْصَ كما هو في الواقع؛ بحيثُ يتعلّق الأمر بنفسِ الشّخص، وفي نفسِ الوقت، لا يتعلّقُ بنفس الشّخص؛ ذلك أنّ تبدُّلا طفيفا وغامِضا يكونُ قد طرأ في الحلم على ملامح الشّخص الواقِعيّ»[1]. وقبل الوصول إلى تناظمات الأشياء تلك فيما بينها، والتي تجلَّتْ له بوضوح خاصّ، يكون ملائما تسليط الانتباه النّقديّ على تلك الأشياء نفسِها، والبحث عمّا جعلها، بعددها القليل حقّا، هي التي تندرج في تلك الانتظامات على شاكلة ما محدّدة. فلن يكون قد قيل بالفِعْلِ شيءٌ عن كيريكو ما لَمْ تُوَضَّحْ رُؤاهُ الأكثرُ ذاتيَّة لِلْخُرْشُوف وللقُفّاز وقُرْصِ الحَلوى الجافّ ولِلمِكَبّ. فما أكثرَ ما نتطلّع إلى مسهامته الشخصيّة في هذا المجال[*]![2]

---

(١) هذه العبارة والسّابقة عليها، المحصورةُ كلٌّ منهما بين علامتي تنصيص، هما لِكيريكو.

(*) بعد فترة قصيرة [من صدور الطّبعة الأولى لِـ«نادجا»، يَقصد بريتون]، سيُلبّي كيريكو هذه الرّغبة إلى حدّ بعيد (أُنظُرْ «هِيبْدُومِيرُوسْ»، منشورات كازْفُور، باريس، ١٩٢٩). (هامش المؤلّف ـ ١٩٦٢).

(٢) كتبَ كيريكو رواية «هيبدومِيروسْ»، التي تحملُ اسمَ بَطلِها، سنة ١٩٢٩... ولها=

وفيما يخصني، فإنّ التّهيّؤات التي لِذِهْنٍ ما إزاءَ بعضِ الأشياء تبدو لي أكثرَ أهمّية ممّا هو إدراكُ بعضِ تناظُمات الأشياء من قِبَلِ الذّهن. فتلك التّهيُّؤات والتّناظُمات هي التي تتحكّم في سائر أشكال الإحساس. وهكذا أجِدُ نفسي إلى جانب هويسْمَنْس[١] (Huysmans)، أعني هويسمنس صاحبَ «في المرسى» و«هنالك»، صاحب الطّرُق المُتداوَلَة جِدًّا في تَقدير كُلِّ ما نجده أمامنا، والاختيارِ بين الموجودات بالانحياز الذي يفرضه اليأس. أجِدُني إلى جانبه حدَّ أنّني، وإنْ كان يُحنِقُني كثيرا أنّي لم أتعَرَّفْ عليه إلاّ من كُتُبِه، أجِدُه الأقلَّ غرابة عنّي من بين أصدقائي. وزيادةً على هذا، أفَلَمْ يَجِدَّ أكثرَ من أيّ شخص آخر ليدفع إلى الحدّ الأقصى بذلك التّمييز اللازم، الحيويّ، بين طوق النّجاة، الذي هو في الظّاهر شديدُ القابليّة للعطب، والذي يمكنه، مع ذلك، أن يُنقذنا بكلّ تأكيد، وبين تضافُرِ باعثٍ على الدّوار للقوى التي تشترك في المَكيدة من أجل جَعْلنا نَهوي إلى القعر؟ وقد أبْلغَنِي عن ذلك الضّجَر الشّديد الذي كانَتْ تُسَبِّبُه لهُ كلُّ ضُروبِ الفُرجة تقريبا؛ وَلَئِنْ لَم يَكن السّبّاقَ إلى إثارةِ انتباهي إلى السّيطرة الكبيرة للنّزوع

=جانب سِجاليّ، مُوجّه ضِدَّ السّورياليين، كما أنّها تحمِلُ أجوبة على تساؤلات مِنْ قبيلِ تلك التي طرحها بريتون...

(١) جوريس كارل هويسمنس (١٨٤٨ ـ ١٩٠٧): روائيّ وناقد فنّي فرنسي.

الآليّ على الأرضيّة الخَرِبة للممْكنات المتاحة للشُّعور، فإنَّه، على الأقلّ، كان أوّلَ مَن أقنعني بأنّ ذلك أمر حتميٌّ كُلّيةً من زاوية نظرٍ إنسانيّة، وأنّه ليس من المُجدي أن أبحث لنفسي عن مسالكَ للهروب منه. فهل سأوفِّي هويسْمنس حقَّه من الاعتراف بالجميل لكونه أَعْلَمني، دونما اهتمام بما قد يكون لذلك من أثر، بِكُلِّ ما يتعلَّق به وبِما يَشغل بالَه، في لحظاتِ شعورِه بأفدح الفواجع، مِن أمورٍ بعيدة عن ذلك الشُّعور، ولِكونِه لمْ ينْصَرِفْ، مثل الكثيرين جِدًّا من الشُّعراء، إلى «التّغنّي» السّخيف بالإحساس بالفاجعة، بِقَدْرِ ما انشغل في الظّلّ، وبِأناةٍ، بِتعْداد ماكانَ بعدُ يجدُهُ من مُبرّراتٍ ضئيلة وذاتِ طابع لاإراديّ تمامًا للاستمرار في الوجود، ولِيكونَ، لا يَدري بالنِّسْبة لمن، ذاكَ الذي يتكلّم! إنّه، هو أيضاً، موضوعُ واحدة من تلك الاسْتِمالات الدّائمة التي يبدو مصدرها خارجا عنّا، والتي تجعلُنا نتسمّر لِلَحظات أمام واحدة من تلك التّوليفات(١) الاعتباطيّة، التي تطبعُها الجِدَّة إلى هذا الحدّ أو ذاك، والتي نَعثُر، إذا ما ساءلنا أنفسنا جيّدا، على سِرّها فينا. وهل أنا بحاجة إلى القول بأني أُميِّزه عن كل اختباريّي الرّواية(٢) الذين

(١) أي توليفات بعض الأشياء فيما بينها، أو انتظاماتها... أو تناظُماتها...

(٢) معلوم أنّ بريتون كان يعتبر أنّ الرّواية ممارسة محكوم عليها بالاختفاء... ولكن رياح التّطوّر الأدبي جرَتْ عكْسَ رأيه ذاك...

يدّعون أنهم يُقدِّمون شخصيات مختلفة عن ذواتهم، ويَطبعونها بِسِمات جسمانيّة ونفسانية على طريقتهم. ولا جدوى من محاولة معرفة الغاية من وراء ذلك. فمِنْ شخصٍ حقيقيٍّ ما، يعتقدون أن لديهم تَصَوُّرًا عنه، يُشكِّلون شخصيتين في قِصّتهم، ومن شخصين، يصنعون شخصية واحدة بنفسِ اللامبالاة. ومع هذا تجد من يُهدر وقته في مناقشة مثل هذه الأشياء! وقد اقترحَ أحدُهم على كاتبٍ من معارفي، بِخُصوصِ كتابٍ له كان على وشك الصُّدور، وكان التّعرّف على من تكونُ بطلتُه مُمكنا حقّا، أنْ يُغَيِّرَ على أقلّ الأقلِّ لونَ شعرها. فإذا جُعِلَتْ شقراءَ، كانت لها حظوظٌ، فيما يبدو، في عدمِ كَشْفِ أمر صاحِبةِ الشَّعْر الأسود. والحالُ أنّي لا أجد هذا صِبْيانيا، بل أعتبره مَدْعاةً للاستنكار. فأنا ما أزال أتشبَّثُ بالمطالبة بالأسماء، وما تَزالُ الكتبُ التي أهتمُّ بها هي تلك التي يتركها كتّابُها مفتوحة مثلما أبواب تنغلق مصاريعُها من تلقاء ذاتها، فلا تُلْزِمنا بالبحثِ لها عن مفاتيح. ولحسن الحظ، فإن أيّام الأدب السيكولوجي القائم على الحبكة الرّوائية قد أضحت معدودة(١). وأنا أزدادُ تيقُّنا من أن الضربة القاضية التي ستجهز عليه قد كالها له هويسمنس. وفيما يَخصُّني، فسأستمر في السكن في بيتي

---

(١) انْظُر الملاحظة السّابقة.

الزّجاجي، حيث بالإمكان رؤية من الذي يجيء لزيارتي في كُلّ لحظة، وحيث كل ما هو معلّق بالسقف والجدران يبقى ثابتا مثلما بمفعول السّحر، وحيث أقضي الليل على سرير من زجاج، شراشفه من زجاج، وحيث سيبدو لي من *أكون*، عاجلا أو آجلا، منقوشًا بقاطعة مَاسيّة[1]. حقًّا، ما من شيء يفتُنني بقدر الاختفاء التّامّ لِلُوتْرِيَامُونْ[2] خلف أعماله، ويحضرني دوما قوله غير المُمَالِئ: «تَعوُّدات، تَعوُّدات وتعوّدات»[3]. لكنْ يبقى بالنِّسْبة إليَّ شَيْءٌ ما خارق في مُلابسات هذا الامّحاء الإنساني الكلّي. ومن اللامجدي بتاتا التّطلّع إلى مثله. وبِسُهولة يَتبدّى لي أنّ مثل ذلك التّطلّع لدى من يتصنّعونه لا ينمّ عمّا يُشَرّفُ حقًّا.

ليس في نيّتي أن أَروي، على هامشِ القصّة التي سأباشر

---

(١) القاطعة الماسِيّة: أداة في رأسِها كُريَّة ماس دقيقة، تُستعمل لقَطْع الزّجاج.

(٢) هو إيزيدوز ديكاسْ (١٨٤٦ ـ ١٨٧٠)، المعروف باسمه الأدبي(المستعار) لوترِيامون، أو الكونت دي لوترياميون. وهو صاحب الكتاب الشّعري المعروف «أناشيد مالدورور»، كما أنّه صاحب «قصائد I» و«قصائد II». وقد أشاد السّورّياليون بكتابه «أناشيد مالدورور». ويكادُ كُلُّ شيء عن حياتِه الشّخصيّة يكونُ مجهولا.

(٣) وردت كلمة (tics) مُكرّرة بهذه الصّورة بعد قول لوترِيامون: «يا للمسكين هوغو، يا للمسكين راسين...» في «قصائد II»، ويشير لوترِيامون بهذه الطّريقة إلى أنّ مفعول الاعتياد الذي يُصْبح تلقائيا، كثيرا ما ينتزع المبادرة الخلاّقة من الذّات الشّاعرة.

حَكْيَها، إلاّ الوقائعَ الأكثر بروزا في حياتي *كما أستطيع تصوُّرَها* خارج *نطاقها العضوي*، أيْ بقدْرِ ما هي خاضعةٌ للصُّدَفِ، الضَّئيلةِ منها والعظيمةِ، أعني كما تكُون عليه هذه الحياة إذ تتنصّلُ بقوّة من الفكرة المألوفة التي لديّ عنها، وتدفعُ بي إلى العالَم شِبْه المُحَرّم الذي هو عالَمُ تَقارباتٍ مُباغِتة، وصُدَفٍ مُذْهلة، وردودِ فعلٍ تسبقُ كُلّ انطلاقةٍ أخرى لِلذّهن، عالَمُ تناغماتٍ واضحة عناصِرُها، كما لو أنّ تلك العناصر نغماتٌ صادحةٌ منبعثة من بيانو، عالمُ بروقٍ كانَ يُمكنها أن تجعلني أرى، تجعلني *أرى* حقًّا وصِدْقًا، لو لم تكن سرعَتُها أكبرَ من سُرْعةِ سائر البروق. يتعلّق الأمر بوقائعَ تبقى قيمةُ كلٍّ منها في حَدّ ذاتِها، دونما شكّ، غيرَ قابلة للتّمحيص، لكنّ تلك الوقائع، بِطابَعِها اللامتوقَّع بشكل مُطْلَق، العَرَضِيّ بشكل صارخ، وباعتبارِ ما يتولّد منها من تداعياتٍ لأفكارٍ، غير مألوفة تماما، تجعلك تنطلق من خيط عنكبة منفرد إلى بيت عنكبوت، أيْ إلى الشيء الذي كان له أن يكون أكثر أشياء العالَم لألأةً ورهافة، لولا أنَّ في زاوية ما قريبة منه، أو في مكان ما حواليه، يَقبَعُ العنكبوت؛ يتعلّقُ الأمرُ بِوقائعَ، نجِدُها حتّى حين لا تكونُ سِوى موضوعاتٍ للملاحظة، تبدو في مظهر الإشارات، وإن كنّا لا ندري أيَّ الإشارات هي؛ وقائعَ تجعلني أكتشف، وأنا في خِضَمّ عزلتي، أنّ ثمّة تواطؤاتٍ مع شخْصي ما كنتُ لأتصوَّرَها، وتُقنعني بأنّنى

متوهم كلما اعتقدت أني وَحيد قُبالةَ دَفَّة السّفينة. ويَجْمُلُ أن تُرَتَّبَ هذه الوقائع، تسلْسُلِيًا، من البسيط إلى المعقَّد، انْطلاقا من الحركةِ الخاصة، غير القابلة للتعريف، التي تستثيرها من طرفنا رؤية أشياء نادرةٍ جدا، أو يسْتثيرُها وُصُولُنا إلى هذا المكان أو ذاك، ومِلْؤُنا إحساس واضح بأن أمراً خطيرا وأساسيا يرتبط بذلك الوصول، حَتَّى الانعدامِ التّام للسَّكينة بدواخلنا، الذي تُسبّبه لَنَا تَسلسلات مُعَيَّنة للوقائع، وتَضَافُرُ ظروفٍ بشكل يتجاوز كثيرًا قُدْرتنا على الفهم، ولا يُتيحُ لنا إمكانيّة العودة إلى نشاطٍ يُوَجِّهُه العقل، في أغلب الحالات، إلا باستنادنا إلى غريزة المحافظة على الذّات. ويمكننا، بخصوص تلك الوقائع، أن نُحدّد عددا من الحالات التي تتوسّطُ وقائعَ تُسَبِّبُ ما يُشبِهُ الانْزلاقة، وأُخرى تُشْعِرُ بِمُشارَفَةِ السُّقوط في هاوية. فبين الحالات التي لا أستطيع أنا نفسي أن أكون غير شاهدٍ شاردٍ عليها، وتلك الحالات الأخرى التي أعتزّ بكوني أُمَيِّزُ منطلقاتِها وأستطيعُ إلى حدّ ما أن أتوقّع مآلها، هنالك ربّما نفس المسافة التي توجد بين تعبيرٍ عن إثبات أمرٍ ما أو مجموعة من تعابير الإثبات، تكون ذاتَ طابَعٍ أُوتُومَاتِيّ[1]، وبين تعبيرٍ عن إثباتٍ أو مجموع من تعابير الإثبات لنفسِ الشّخص، يكون قد فكّرَ مَلِيًّا

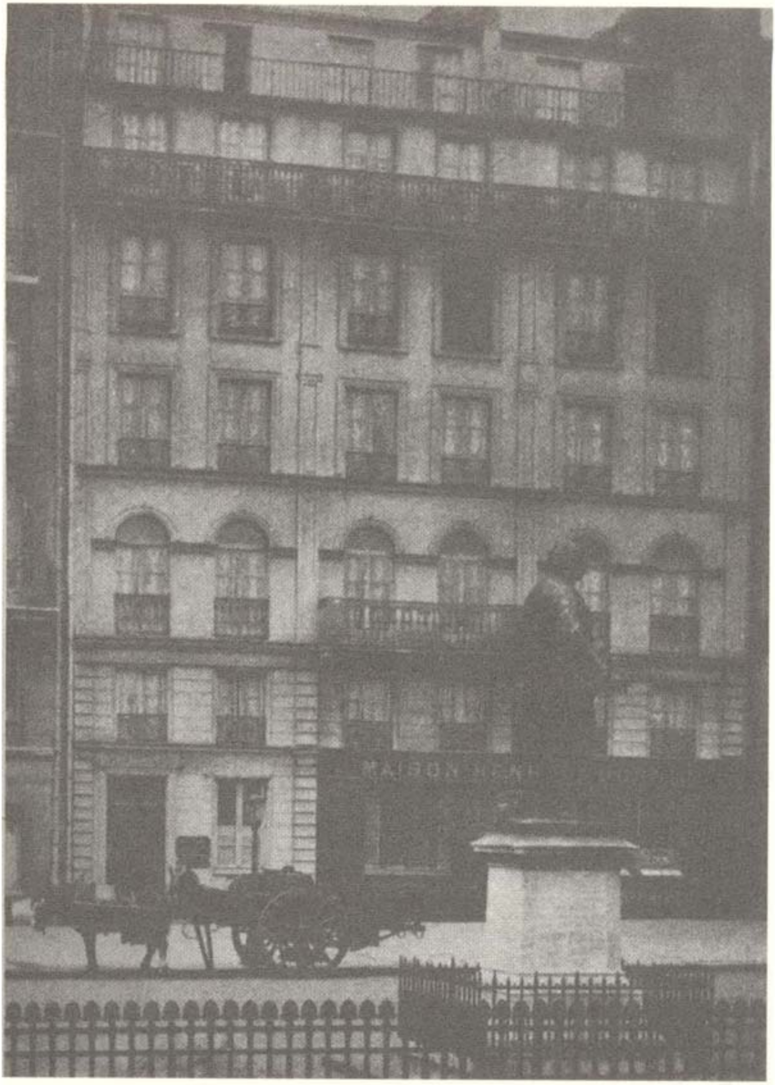
---

(١) أوتوماتي: آليّ.

في كلِّ من كلماتِها ومَحَّصَها. فالشّخص المذكور لا يعتبر أنّه مسؤول عنْ تعبيرِهِ أو تعابيرِهِ في الحالة الأولى، ولكنّه يكونُ مسؤولا عنها في الحالة الثانية. وفي مقابل ذلك، فإنه يجد نفسه تحت وطأة اندهاش وافتتان كبيرين جدّا في الحالة الأولى، لا يوجد ما يُضاهيهما في الثانية. كما أنّه يشعُرُ بِاعتزازٍ أكبر بِما يعيشُه في الحالة الأولى مِمّا هو مطبوعٌ بالفرادة، وهذا ما يجعلُهُ أيضاً يُحِسُّ أنّه اكْتَسَبَ مَزيدًا من الحُرّية. هذا فيما يَتعلّقُ بتلك الأحاسيس المُمَيِّزة التي تكلَّمت عنْها، والتي يشكِّل جانبها غيرُ القابل للإيصال للآخرين منبعَ التذاذاتٍ لا تُضاهى.

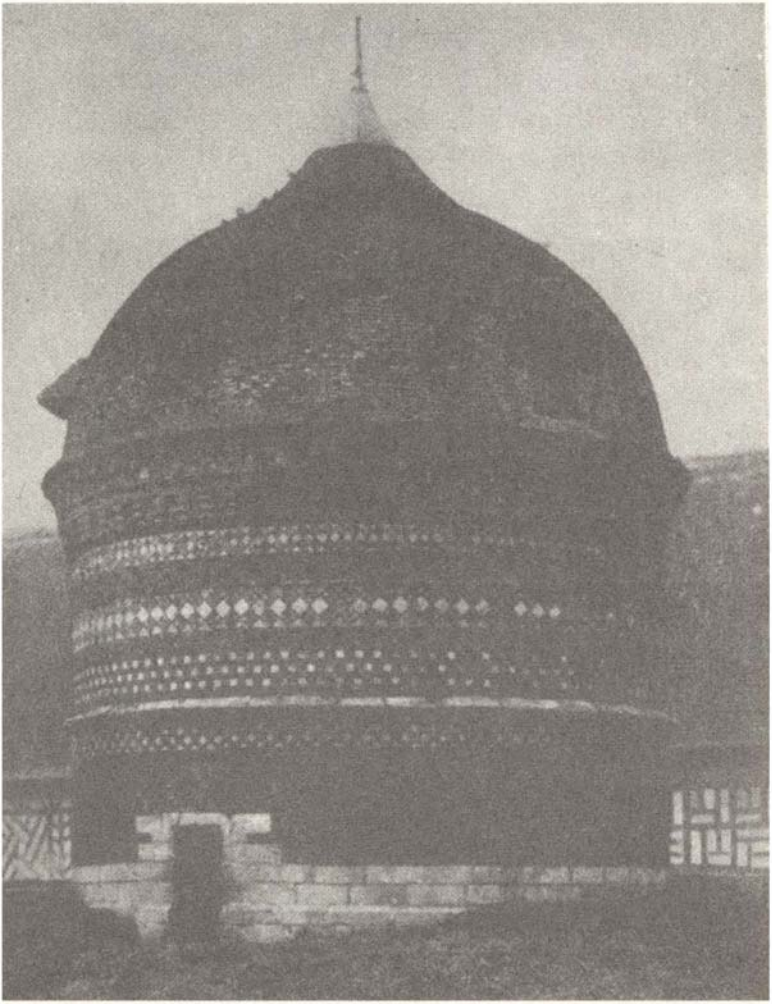
لا ينتظرنْ أحدٌ مني أن أُقدِّم جَرْداً كاملا بما تسنَّى لي تَجْرِبُهُ في هذا المجال. فسأكتفي هنا بالتّذكُّرِ الذي لا يتطلّبُ جهدًا لما وَقَعَ لي في بعضِ الأحيان مِنْ دونَ أنْ يكونَ نتيجةً لأيّ مسعًى من قِبَلي، لِمَا طالَني عبْرَ سُبُل غير متوقعة، فَجعلني أتبيَّن في كلِّ مرّة مَدَى ما يستهدِفُني مِنْ نِعْمة أومن نِقْمة؛ وسأتحدَّثُ عن هذا دون اتِّباعِ نِظَام مَسْطُورٍ مُسَبَّقا، بل تَبعًا لِما تُمليه عليَّ النَّزْوة الآنيَّة، التي تترك الطَّافيَ يَطْفُو.

سأتَّخِذُ من فُندقِ «لي غرَانْزُوم» بساحة الْبَانْتِيُونْ، التي كنتُ أقطن بها نحو سنة ١٩١٨، نُقطةَ انطلاقي، وأجعلُ محطّةً لعبوري «مانْوارَ آنْغُو» (قصْر آنغو الرّيفي الصّغير)، القائم في فَرَنْجُفِيلْ



سأتَخِذُ من فُندقِ «لي غرَانْزُوم»...

نقطة انطلاق... (ص. ٢٢)



مانوارْ آنغو، بحمائمه... (ص. ۲۲)

ـ سِيرْ ـ مِيزْ، حيث كنتُ في غشت من سنة ١٩٢٧، وأنا بكل تأكيد نفس الشخص، فمانْوار آنغو ذاك هو الذي عُرِض عليّ أنْ أقضي فيه وقتي حين أرغبُ في تفادي الإزعاج، وتحديدا في مكان من ملحقاته يُشبه كوخا، وهو مموَّهُ المظهرِ بالنّباتاتِ الشّائكة، وقائم على حافة حَرَجٍ صغير، بِحيْثُ يُمكنُني أنْ أقنصَ باعتمادِ طائرٍ - طُعْم[1]، فيما أشتغلُ مرتاحًا. (فهل كان يمكن أن يكون الأمر خلاف ذلك ما دمتُ قد اعتزمتُ كتابةَ *«نادجا»*؟). ولا يهمُّ إِنْ أَلْقى، هنا أو هناك، خطأً أو إغفال أمر طفيف أو حتّى خلطٌ أو نِسيانٌ فِعْليّ، بظِلاله على ما أَرْويه، والذي لا يمكن أن يَكُونَ في مجمله موضع اشتباه. وأريد أيضاً ألا تُحَمَّل مثل هذه الحوادث التي تقعُ في مسار التّفكير ما لا تُطيقُه، فتُعَدَّ بمثابة أحداثٍ تلفت الانتباه. فإذا قلتُ، على سبيل المثال، بأنّ تمثال إِتْيانْ دُولِي (بساحة موبير بباريس) يستثيرُ دائما إعجابي، وفي نفس الوقت يُسَبِّبُ لي ضيقًا لا يحتمل، فلا يجب أن يستنتج من هذا بشكل فوْريّ أَنَّني خليقٌ بأن أُعْرَضَ على محّلل نفساني، فأنا مُعجَب بالطّريقة

---

(١) تحتمل العبارة الأصليّة أنْ تُترجم كالتّالي: «أن أقنص بالبوهة»، والبوهة هي ضربٌ من الصّقور. ولكنّ الباحثة م. بونّي تؤثِر اعتماد المعنى التّالي: «القنص باعتماد طائر ـ طُعْم»، الذي عثرتُ عليه في «معجم لاروس للقرن العشرين»، والذي يبدو أكثر ملاءمة للسّياق. واعتماد طائر ـ طُعم، معناه اعتماد طائرٍ يكون مدرّبًا على إصدارِ أصواتٍ تجتذب الطيور إلى مكان وجوده، فيتمّ اقتناصُها.



فإذا قلتُ، على سبيل المثال، بأنّ تمثال إِتْيانْ دُولِي (بساحة موبير بباريس) يستثيرُ دائما إعجابي، ويسبب لي في نفس الوقت ضيقًا لا يحتمل (ص. ٢٥)

التي هي التَّحليل النَّفْسي، والتي أرى أنّها لا تستهدف شيئا أقلَّ من طَرْدِ الإنسان خارج ذاته، عِلْمًا بأنّي أنتظر منها أن تحقِّق مآثر مخالفة لما يُنجزه مُحْضِرو المحاكم. وعلى أي حال، فلديّ اليقين بأنّها ليستْ في حال تسْمَحُ لها بمعالجة ظواهر من قبيل تِلْكَ المُشارِ إليها، بل إنه من باب الإفراط في امتداحها، رغم مزاياها الكثيرة، أنْ نعتبرأنَّها قدْ أحاطَتْ بمسألة الحلم، وأنّ تفسيرَها للأفعال الفاشلة لا يُسَبِّبُ إفشالا لأفعال جديدة. وهاأنذا أصل إلى تجربتي الخاصة، إلى ما يُشكِّل لي من ذاتي نفسها موضوعا تتخلَّلُه بالكاد تَأمُّلات وأحلام يَقَظة.

في يوم العرض الأوّل لمسرحيّة *«لون الزمن»* لأپولينير، بمعهد ريني موبيل الفنّي، وإذْ كنتُ خلال الاستراحة أتحادثُ في الشُّرفة مع پيكاسو، اقترب منّي شابّ، وتَمْتَم بِبضع كَلِمات، وفهمتُ منه في الأخير أنّه حسبني صديقًا له كانَ قدْ عُدّ من بين من ماتوا أثناء الحرب[1]. وبالطّبْع، فقد توقَّف الأمر عند ذلك الحدّ. بعد ذلك بوقت، وبوساطة من جان پولان[2]، أصبحتُ أتراسلُ مع بول إيلوار، دون أن يكون لأي منّا أبسط تصوّر عن الهيئة الجِسمانية

---

(١) يَقصد الحرب العالميّة الأولى، فأوّلُ عرضٍ لـ«لون الزّمن» كان يوم ٢٤ نوفمبر ١٩١٨.

(٢) جان پولان: كاتب وناقد فرنسي (١٨٨٤ ـ ١٩٦٨).



بول إيلوار... (ص. ٢٧)

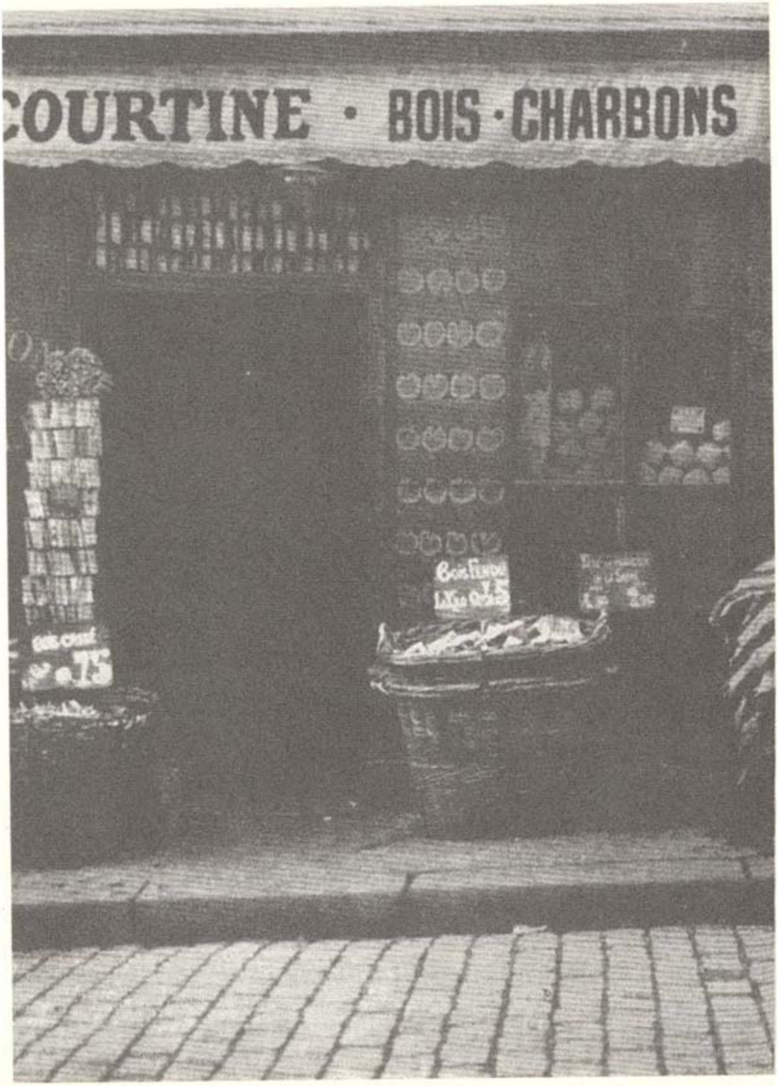
(تصوير: مان راي)

للآخر. وخلال إجازة، جاء للقائي: لقد كان هو الذي قَصَدَني خلال فاصل عرض *«لون الزمن»*.

إنَّ كَلِمَتَيْ «خشب- فحم»، اللتين تنفردان بِرُقعة مديدة في الصّفحة الأخيرة من *«الحقول المغناطيسية»*[1]، جَعَلتاني، طيلةَ يومِ أَحَدٍ كنتُ أتجوّل خلاله مع سوپو، أُطْلِقُ العنان لقريحةِ اكْتِشَافٍ غريبة فيما يتّصل بِكُلِّ تِلْكَ الدكاكين التي كانت تَانِك الكَلِمتان تَدُلاّن عليها. ويبدو لي أنّه كان بإمكاني أن أُعَيِّنَ، في كلّ شارع ندلفُ إليه، الموضِعَ الّذي سيظهرُ عنده واحدٌ من تلك الدّكاكين، إمّا إلى اليمين أو إلى الشِّمال، وأنّ ذلكَ كانَ يَتحقَّقُ باستمرار. وما كانَ يُعْلِمني ويوجِّهُني لَمْ يَكُن صُورةً هَلْسيّة (هَلْوَسِيّة) للكلمتين المذكورتين، بلِ لِشَرِيحَةِ خَشبٍ أسطوانية، من تلك التي تُرْسَمُ منها، كيفما اتّفق، كومةٌ قليلة العدد على واجهةِ كلٍّ من الدّكاكين المذكورة، إلى الجانبين الأيمن والأيْسر من المَدْخَل، وكانت تلك الشّرائح تُرْسَمُ على الواجهات بِلَوْنٍ منتظم عَدَا رُقَعٍ منها جُعِلَتْ أكثرَ قتامة... وحين عدت إلى بيتي، بقيت تلك الصّورة تطاردني. فقدْ تناهَى إليَّ نَغَمٌ من مكان لعبة الخيول الخشبية بِمفترق طرق مِدِيسِيسْ، فحسبته مجدّدا أسطوانة الخشب تلك. ومن نافذتي

---

(١) عنوان مؤلّف مُشتَرَك بين أندري بريتون وفيليب سوپو.



إنَّ كَلِمَتَيْ «خشب- فحم»... (ص. ٢٩)

أيضاً، بدتْ لي جمجمةُ تمثالِ جان جاك روسو - الذي كانَ يُوليني ظهره - على انخفاض طبقتين أو ثلاث، كأنّها أيضاً نفسُ الشّريحة الخشبيّة. لَحْظَتَها نكصتُ على عقبي غيرَ متمالك نفسي، وقد داخَلَني الخوف.

في ساحة البانتيون دائما، وفي وقت متأخر، فاللّيلُ قد بدأ، أسمعُ طرقا على الباب. تدخل امرأة لا أستطيع أن أتذكّر السِّنّ التي بدتْ عليْها ولا ملامحها. كانت في حالة حِدَاد، فيما أعتقد. وكانت تبحث عن أحد أعداد مجلة «ليتِّيراتور»[١] (أدب)، فقد حصل منها أحدهم على وعدٍ بأن تحمل إليه العدد إلى مدينة نَانتْ، في اليوم الموالي. لم يكن ذلك العدد قد صدر بعد، ولكنِّي وجدت صعوبة في إقناعها بذلك. وسرعان ما اتضح أن موضوع زيارتها هو أن «توصيني» خيراً بالشخص الذي أرسلها إليّ، والذي كان سيحلُّ بعد وقت غير طويلٍ بباريس، ليستقرَّ فيها. (لقد علِق بذهني هذا التعبير: «يَوَدُّ أن يُزاوِلَ الكتابة الأدبية»، بلْ وأَصبح يبدو لي، بعد أن أصبحتُ على معرفة بالمقصودِ به، شديد الإثارة، بليغَ الأَثر). ولكن من ذا الّذي كُلِّفْتُ، بهذه الصّورة الأكثر من خرافية،

(١) مجلة كان يشرف عليها أراغون، بريتون وسوبو، ظهر أوّلُ أعدادِها سنة ١٩١٩.

باستقباله ونُصْحِه؟ بضعة أيام بعد ذلك، كان بنجامين پيريه[١] حاضرا.

نانت: رُبَّما هي المدينة الفرنسية الوحيدة، إلى جانب باريس، حيثُ أشعر أنّه من الممكن أن يحدث لي شيء مهمّ، وحيثُ لِبَعض النّظرات وَميضُها الَّلهبيّ المستعِرّ (لقد لاحظتُ ذلك مرة أخرى في السَّنَة الماضية، وأنا أعبر نَانتْ في السّيّارة، حين رأيت تلك المرأة التي كان بِرُفقتِها رَجل، وأعتقد أنّها عاملة، تَشْخَصُ بِبصرِها إلى أعلى: كان عليّ أن أتوقّف)، حيثُ وتيرة الحياة بالنّسبة إليّ مختلفةٌ عنها في أماكن أخرى، وحيث رُوحُ مغامرة تتجاوزُ كُلَّ المغامرات ما تزالُ تتملَّك بعضَ الكائنات. نانتْ، التي ما يزال ممكنا أن يجيئني منها أصدقاء، نانت، التي أحببت فيها بُستانا: بستان «برُوسِيهْ».

(١) بنجامين بيريه: Bejamin Péret (١٨٩٩ ـ ١٩٥٩)، من أهمّ الشعراء السُّورياليين الفرنسيّين. حاربَ إلى جانب الجمهوريّين أثناء الحرب الأهليّة الإسبانية. من أعماله: «اللعبة الكبرى»، «شقاء أخير، حظٌّ أخير»... والمرأة التي تحدّث عنها بريتون، هي أمّ بنجامين بيريه.



بضعة أيام بعد ذلك، كان بنجامين بيريه حاضراً (ص. ٣٢)

أستعيد الآن ذكرى روبير ديسنوس[١] خلال الفترة التي يسمّيها الذين عاشوها من بيننا *فترة الغَفَوات* .فهو «ينام»، لكنه يكتب، ويتكلم. خلال المساء، ونحن في بيتي، في المُحتَرَف تحديدًا، فوقَ كباريه «دي سييل» (كباريه «السّماء»). في الخارج، هناك من يصرخ: «هيا ندخل، هيا ندخل إلى «لُوشَا نوارْ» (القطّ الأسود)!» ويستمرّ ديسنوس في رُؤية ما لا أراه إلا بَعْدَ أنْ يَدُلَّني هو عليه. ومن أجل ذلك، فهو غالبا ما يتقمَّصُ شخصيّة الرّجل النادر المثيل حقًّا بين الأحياء، الأكثرِ بُعداً عَنْ أنْ يُحدَّدَ له موضِعٌ ثابت، والأكثر تخييباً للآمال، أَعْني صاحِبَ «مقبرة البِزَزِ والحُلَل»، مارسيل دوشامب[٢]، الذي لم يكن ديسنوس قد رآه قَطُّ من قبل. وما كان يُعَدُّ لدى دوشامب غير قابل للمحاكاة باعتبار بعضِ «ألاعيبه بالكلام»، المُلْغَزة الطّابَع (Rose Sélavy رُوزْ سِيلافي)[٣]، نجده لدى ديسنوس في كامل صفائه، وقد اكتسب فجأةً أبعاداً

---

(١) روبير ديسنوس (١٩٠٠ ـ ١٩٤٥): شاعر فرنسي، انتمى في مرحلة ما إلى الحركة السّوريالية. سجنه النّازيّون في أحد معسكرات الاعتقال، وتوفّي بعد خروجه من المعسكر بوقت قليل.

(٢) أو: مارسيل دوشان (وهذا هو الأقرب إلى النّطق الفرنسيّ للاسم): رسّامٌ تشكيليّ وأديب فرنسي، اكتسبَ الجنسيّة الأميركية،

(٣) Rose Sélavy : اسْمُ شخصيّة متخيّلة خلقها مارسيل دوشان، والاسم مبنيّ على تلاعب بالألفاظ.

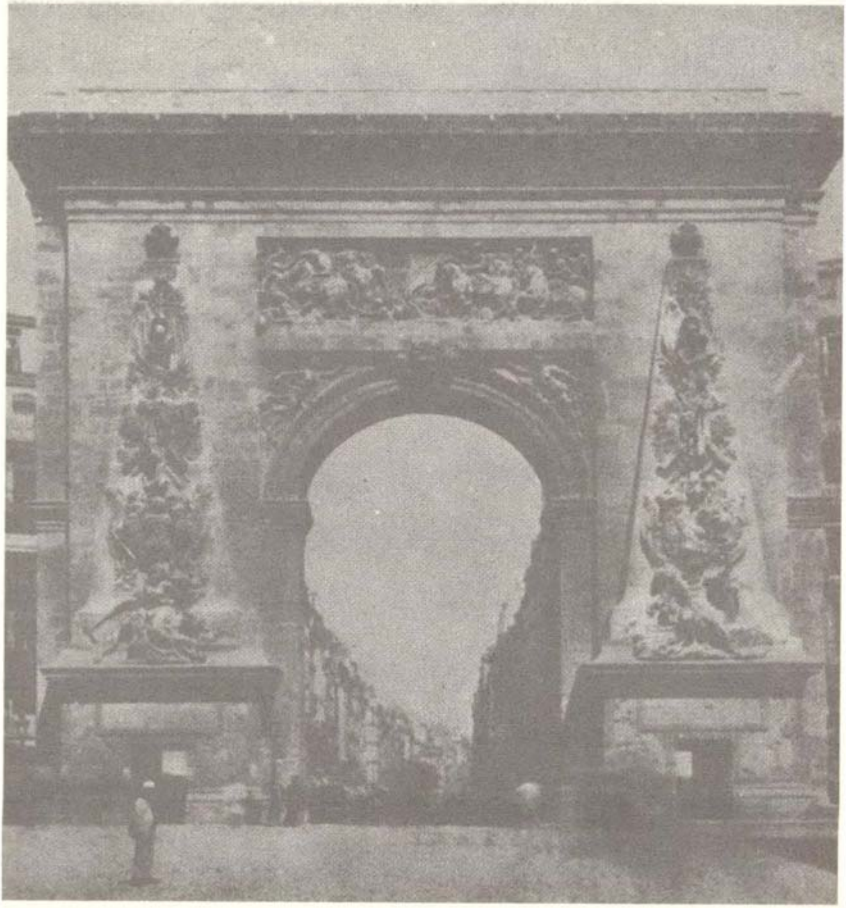


أستعيد الآن ذكرى روبير ديسنوس... (ص. ٣٤)

مُذهلة. فمَنْ لم يَرَهُ وهو يخطُّ بقلمه على الورق، دون أدنى تردّد وبسرعة هائلة، تلك المعادلات الشِّعرية المدهشة، ولَمْ يستطع أن يتيقَّنَ مثلما تيقَّنْتُ أنَّها لَمْ تكُنْ بتاتًا قد هُيِّئَتْ مِنْ قَبل، حتَّى وإنْ كان بمقدورِهِ أن يُبْدي تقديرَه لاكتمالها التّقني، ولاقتدارِ صاحِبِها، فلَنْ يُتاح له أن يُكَوِّنَ فِكرةً عمّا كانَ يَعْنيه فِعْلُ ديسنوس هذا في ذلك الوقت، ولا عن القيمة المطلقة التي كان يكتسبها نشاطُه ذاك باعتبارِ قُدْرته الهائلة على التّأثير. وَلَرُبَّما يتوجَّبُ أنْ يَقُومَ واحدٌ مِمَّنْ حضروا تلك الجلسات التي لا تُعَدّ، بوصفها بدقّة، ووَضْعِها في جَوِّها الفعليّ. لكنّ وقْتَ الحديثِ عنها دون انْفِعالِ شغوف لم يَحِنْ بَعد. فمن بين جميع المواعيدِ التي عَيّنها لي ديسنوس وعيناه مغمضتان، معه أو مع غيره أو مع ذاتي، ليس هنالك واحد من بينِها أمْتَلِكُ الشّجاعةَ اللازمة للتَّغيُّبِ عَنْه، وَمَهْمَا بدا لي مكانُ ذلك الموعد أو وقتُه مستغربين، فإنني أكونُ واثقا مِنْ أنِّي سأعثرُ في أثْنائه على ما خَبَّرَني به.

يُمكن المرءَ، في غضون وقت قصير، أن يلتقي بي في باريس، وألاّ تمرّ أكثر من ثلاثة أيام إلا ويكون قد رآني أَذرعُ شارعَ «بُونْ نوفيل»، ذهابًا وإيّابا بين مطبعة «لوماتان» وشارع ستراسبورغ، بعد الظّهيرة. ولا أدري لِمَ تقودُني خُطايَ إلى هذا المكان بالضّبط، ولِمَ أَرْتادُهُ دون هدفٍ مُحَدَّد، من غير أنْ يكون هنالك ما يجعلني أقرّر ذلك عَدَا مُعْطًى غامض، هو أَنَّهُ في ذلك المكان، سيحدثُ *ذلك الشَّيء* (؟). ولا أرى في هذا الممشى القصير ما الذي يُمكن، من اعتبارات تَخُصّ المكان أو الزّمان، أنْ يُشَكِّلَ قُطب جَذْبٍ بالنِّسبة إليّ، حتى دون إدراك منّي. قَطْعًا لا شيء: حتّى ولا باب «سان دوني» الرائع الجمال والعديم الجدوى تماما. حتّى ولا ذكرى الحلقة الثامنة والأخيرة من شريطٍ كنت قد شاهدتُه قريبا من هذا الممشى، يظهرُ فيه صينيّ وجد طريقةً ما للتّكاثُر، فغزا نيويورك وَحْدَه، مُجَسَّدًا في بضعةِ ملايين مِنْ النُّسَخ. وقد دلف إلى مكتب الرئيس ويلسون، يتبعه شخصُه، ثمّ شخصُه، ثم شخصُه، ثُمّ شخصُه، فيما كان ويلسون يخلع نَظّارتَهُ. هذا الشريط، الذي أدهشني أكثر بكثير من غيره يحمل عنوان: *ضَمَّةُ الأخطبوط*.

إنّ انتهاجي الدّخول إلى السّينما من دونِ أن أتطلّع إلى بَرنامج العُروض - وحتّى لو فعلت، فما كان ذلك ليُجْدِيَنِي في شيء، لكوني لم أتمكّنْ من حِفظ أسماء أكثر من خمسة أو ستة ممثلين -



حتّى ولا باب «سان دوني» الرائع الجمال والعديم الجدوى تماماً (ص. ٣٧)

Cie Gle FRANÇAISE DE CINÉMATOGRAPHIE

AGENCE GÉNÉRALE
CINÉMATOGRAPHIQUE
• 16, Rue Grange-Batelière, PARIS •

L'Étreinte de la Pieuvre

Grand Sérial mystérieux en 15 épisodes.

Interprété par Ben Wilson et Neva Gerber.

Cinquième épisode : L'Œil de Satan

Quelle situation épouvantable que celle de Ruth et de Carter entraînés tous deux dans le wagon détaché du train vers l'abîme ! Le pont mobile est ouvert, la voiture qui enferme les deux jeunes gens va se trouver précipitée dans le fleuve. Heureusement, Carter arrive à manœuvrer le frein de la voiture : une fraction de seconde plus tard, et elle plongeait dans les flots.

Mais les Zélateurs de Satan guettaient. Leur ruse infernale ayant échoué, ils se ruent sur Carter : il est jeté dans le fleuve. Quant à Ruth, elle est ligotée, bâillonnée et emmenée en automobile à San Francisco, chez Hop Lee, émissaire du Dr Wang Foo.

Carter est un intrépide nageur. Il arrive à remonter à la surface des eaux, à revenir sur la berge, et la Providence fait que son fidèle lieutenant Sandy Mac Nab, auquel il avait donné l'ordre de le suivre en automobile, apparaît et l'aide à monter dans la voiture. Carter et Sandy filent à toute allure vers San Francisco.

Là, Carter débarque à l'hôtel Wellington ou les Zélateurs de Satan ont tôt fait de le dépister. Lui ne songe qu'à retrouver Ruth. Or, dans l'hôtel, il rencontre Jean Al Kasim qui lui donne un renseignement précieux : Mme Zora, la femme qui voulait tuer Ruth, se trouve logée justement dans la chambre voisine de celle de Carter. Peut-être, en surprenant une conversation de cette femme avec ses complices, Carter arrivera-t-il à découvrir la retraite de Ruth. Carter écoute. Il apprend que la jeune fille est cachée dans le quartier chinois. Il surprend le mot de passe des conjurés, qui est : « L'Œil de Satan. » Il s'est procuré un masque noir identique à celui de L'Homme au Masque, et il pourrait, en passant pour ce dernier, sauver la jeune fille, s'il connaissait plus précisément la place où elle est séquestrée.

Mais il faut commencer les recherches. Carter se rend au bureau du chef de la police. Là un étrange appel téléphonique lui révèle ce qu'il désirait tant savoir. En effet, Ruth Stanhope, qui est entre les mains de Hop Lee, a usé d'un habile stratagème : sans éveiller l'attention de son gardien, elle a soulevé le récepteur de l'appareil et demandé la communication avec le bureau de la police, et c'est elle-même qui, au téléphone, révèle à

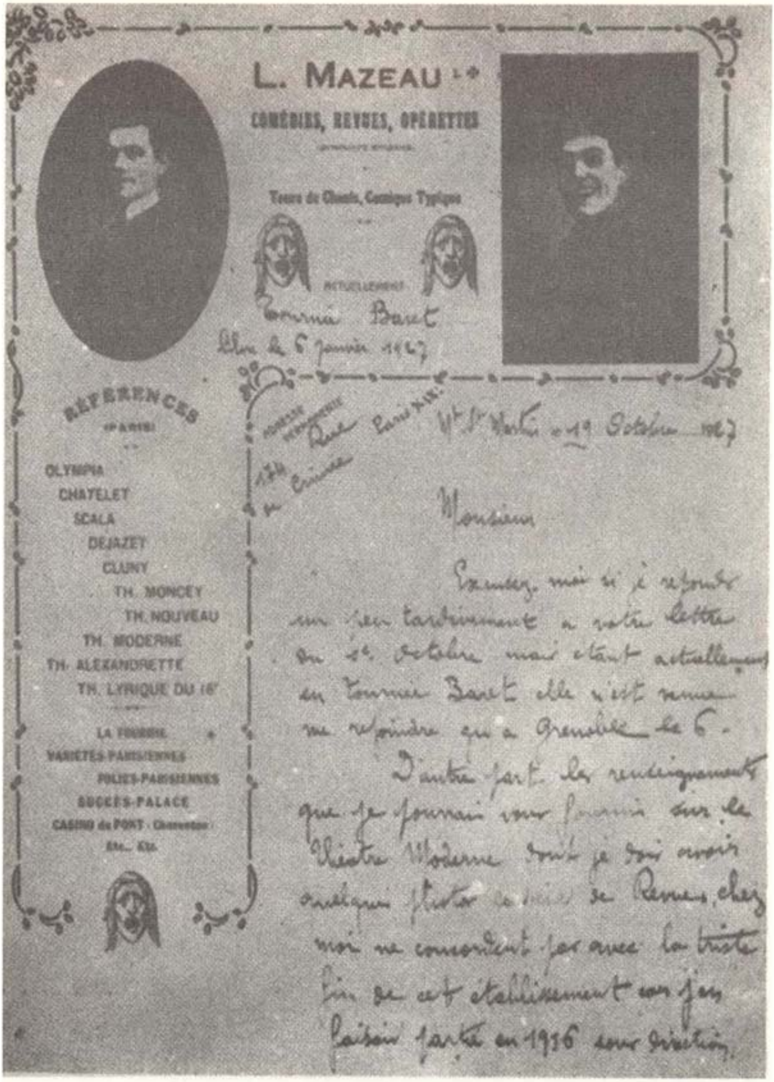
هذا الشريط، الذي أدهشني أكثر بكثير... (ص. ٣٧)

كانَ بالطّبع يجعلني عرضةً «للغبن» أكثرَ من غيري، رغم أنَّ عَلَيَّ هنا أن أعترف بِميلي إلى الأفلام الفرنسية الأكثر تجسيما للبلادة التّامّة. ويبقى أني *أفهم* الفيلم بطريقة سيّئة ولا شَكّ، وأتابِعُهُ بشكل شديد الضبابيّة. أحيانا، ينتهي بي الأمر إلى التّضايُق، فأسأل جيراني. ومع هذا فإنَّ بعض قاعات السينما بالمُقاطعة العاشرة تبدو لي أماكن ملائمة بصورة خاصّة لأنْ أقبعَ فيها، مثلما كنت أفعل رُفقةَ جاك ڤاشيه[1] في أيّام مضَتْ، إذْ كنّا نجلس في أحد الصّفوف الأماميّة بِقاعة «فولي دراماتيك» القديمة، وذلك لنتعشّى، فَنفْتَح عُلَبًا، ونُقَطّع الخُبْز، ونَنْزَع سدادات قنانٍ، ونتكلّم بصوت جهير كما لوْ أَنّنا حول مائدة طعام فعلية، الأمر الذي كان يُذْهل المُتَفَرّجين، ولكنّهم لمْ يكونوا يجرؤون على قول شيء.

إنَّ «التياتر مودِرن» (المسرح العصري)، الواقع في نهايةِ ممرّ الأوبرا الذي لم يَعُدْ قائما اليوم، إضافةً إلى أنّهُ كان يعرض مسرحيّات أقلّ قيمة من الأفلام المذكورة، كانَ أيضاً يَتماشى كأحسن ما يكون مع مَثَلي الأعلى فيما يخُصُّ مِثْلَ هذه القاعات. فالتّمثيل التّافه الذي يقوم به ممثّلون لا يُعيرونَ أَدوارَهُم سوى قليل من الأهمّية ويكادُونَ لا يهتمّون ببعضهم البعض، إِذْ كُلٌّ منهم

---

(١) جاك ڤاشيه (١٨٩٥ ـ ١٩١٩): كاتب ورسّام فرنسي، لم يُخلّف سوى بعض الرّسائل وبعض النّصوص وقِلّةٍ من الرّسوم. كان لشخصيّته تأثير كبير على بريتون.



L. MAZEAU

COMÉDIES, REVUES, OPÉRETTES

Tours de Chants, Comiques Typiques

ACTUELLEMENT

Tournée Baret

REFERENCES

(PARIS)

OLYMPIA
CHATELET
SCALA
DEJAZET
CLUNY
TH. MONCEY
TH. NOUVEAU
TH. MODERNE
TH. ALEXANDRETTE
TH. LYRIQUE DU 16e

LA FOURMI
VARIÉTÉS-PARISIENNES
FOLIES-PARISIENNES
SUCCÈS-PALACE
CASINO du PONT - Charenton
Etc... Etc.

ADRESSE PERMANENTE
174 Rue ...

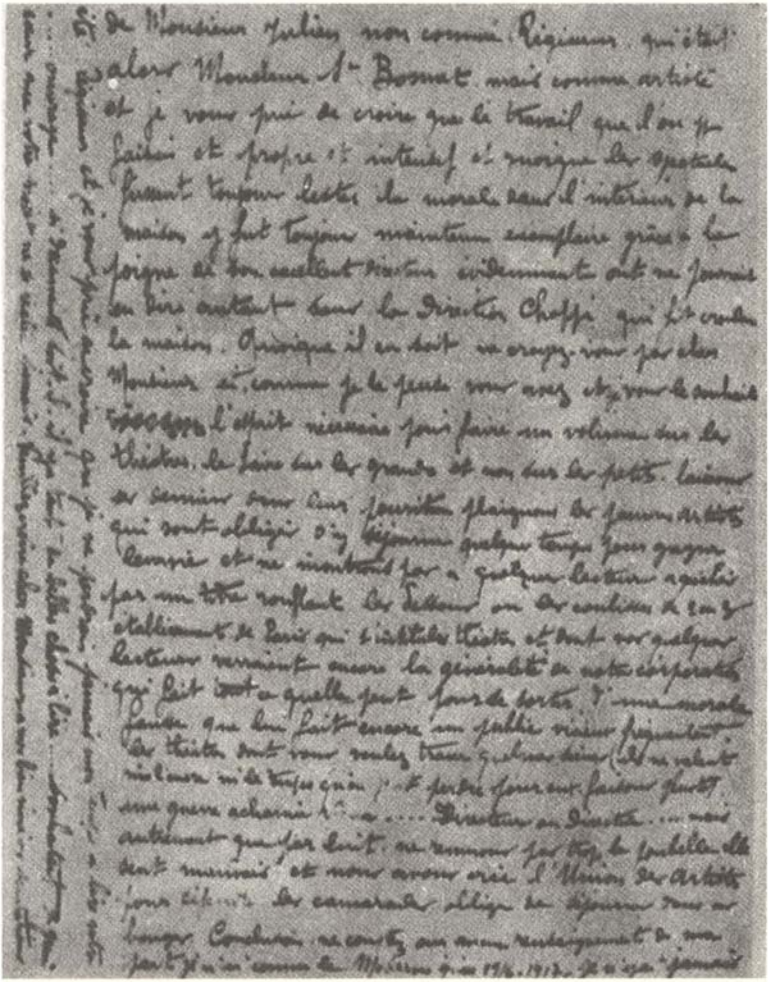
... le 19 Octobre 1967

Monsieur

Excusez moi si je réponds un peu tardivement à votre lettre du 1er octobre mais étant actuellement en tournée Baret elle n'est venue me rejoindre qu'à Grenoble le 6.

D'autre part les renseignements que je pourrais vous fournir sur le Théâtre Moderne dont je dois avoir quelques photos ... de Rennes, chez moi ne concordent pas avec la triste fin de cet établissement car j'en faisais partie en 1916 sous direction,

«التّياتر مودِرْن» (المسرح العصري)... (ص. ٤٠)



de Monsieur Julien non comme Régisseur qui était
alors Monsieur [illegible] Bonnat mais comme artiste
et je vous prie de croire que le travail que l'on [illegible]
[illegible] et propre et intensif et [illegible] les spectacles
[illegible] toujours [illegible] la morale dans l'intérieur de la
maison y fut toujours maintenue exemplaire grâce à la
poigne de son excellent [illegible] évidemment on ne pourrait
en dire autant sous la direction [illegible] qui fit [illegible]
la maison. Quoique il en soit ne croyez-vous pas alors
Monsieur [illegible] comme je le pense vous avez [illegible]
[illegible] l'esprit nécessaire pour faire un volume sur les
théâtres. le faire sur les grands et non sur les petits. laissons
ces derniers [illegible] pleignons les pauvres artistes
qui sont obligés d'y séjourner quelque temps pour gagner
[illegible] et ne montrons pas à quelques lecteurs [illegible]
par un titre ronflant les [illegible] ou les coulisses de [illegible]
établissements de Paris qui s'intitulent théâtre et tout au quelques
lecteurs [illegible] encore la généralité de notre corporation
qui fait tout ce qu'elle peut pour se sortir d'une morale
[illegible] que lui fait encore un public [illegible] fréquentant
les théâtres dont vous voulez [illegible]
[illegible] perdre pour nos [illegible]
une guerre acharnée [illegible] ..... Directeur en Directeur ..... mais
autrement que par écrit. ne [illegible] pas trop [illegible]
[illegible] mauvais et nous avons créé l'Union des Artistes
pour [illegible] les camarades obligés de séjourner dans ces
[illegible] Conclusion ne comptez sur aucun renseignement de ma
part je n'ai connu la Moderne qu'en 1912 - [illegible] jamais

إنّ «التّياتر مودِرْن» (المسرح العصري)... (ص. ٤٠)

منشغل بخلق علاقات مع أفراد من جمهور لا يتجاوزُ في الحدّ الأقصى خمسة عشر شخصا، لمْ يَكُنْ يُشَكِّلُ بالنسبة إلي إلاّ لوحةَ ديكور خلفية. ولكن ما الذي كنتُ سأعثرُ عليه بِصَدَدِ تلك الصّورة من ذاتي، تلك الصّورةِ الأكثر عَرَضيةً ويَقَظةً والتي أتحادثُ عنها مع نفسي، مِمّا يبرِّرُ حضوري في هذه القاعة ذات المرايا الكبيرة المتآكلة، المزيّنة الأسافل بِصُوَرِ طُيورِ تَمٍّ رمادية تنزلِقُ بين قصباتٍ صفراء، هذهِ القاعة ذات المقصورات المُسَيَّجَة بقضبان حديديّة والتي لا ينفذ إليها هواء ولا ضوء ولا يشعر المرء فيها بطُمأنينة حقيقية، هذه القاعة التي تذرعُها الفئران أثناء العرض، فتَحْتَكُّ بقدميك، والتي يكون علينا أن نختار، بداخلها، بين كرسيٍّ بذراعينِ منخورٍ وآخرَ يُمكن أن ينقلب في أيّةِ لحظة! وفيما بين الفصل الأول والثاني، ذلك أنه سيكون من التَّلَطُّفِ المُبالغ فيه انتظارُ الفصل الثّالث، تُرى ما الذي كنتُ سأراه مُجَدّدا بعينيّ الّلتين كانتا تجوسان خلال «حانة» الطابق الأول، المعتمة جِدّا هي أيضاً، بِظُلَلِها المُقبّبة التي يستعصي المرور بينها، أكُنْتُ سأرى، حَقًّا، «صالونا في قعر بحيرة»؟ ومن كثرة تردّدي على ذلك المسرح، ورغم أنّي لقيتُ فيه بعضا من أسوأ المكاره التي يمكن تخيُّلُها، أمكنني أيضاً أنْ أحفظَ في ذاكرتي مقطعا غنائيا بالغ الصّفاء. يتعلَّق الأمر بمقطع كانتْ تغنيه امرأة مليحة بصورة استثنائية:

قلبي مسكنُه جاهز،

وهو لا ينفتح إلاّ على المستقبل.

مادام ليس ثمّة من شيء أتأسفُ عليه،

يمكنك أن تأتيَ يا زوجي الوسيم(*).

ولقد تمنّيت على الدوام، بِرغبةٍ عارمة، أن ألتقي ليلا، في غابة، بامرأة جميلة وعارية، أو فَلأَقُلْ، ما دامتْ أمنيةٌ من هذا القبيل لا تعود تعني شيئا حين يُفْصَحُ عنها، بأنني آسِفٌ بصورةٍ لا تُصَدَّق لأنّ لقاءً من ذلك القبيل لم يَحْدُثْ. فافتراضُ مثل ذلك اللقاء ليس بالأمر الهذيانيّ تماما، وفي نهاية المَطاف، فإنّهُ كان ممكنَ الحدوث. ويبدو لي أنّ كُلَّ شيء كانَ سَيَتوقَّف فجأةً لَحْظَتَها. آه، فما كُنْتُ سأكتب ما أنا الآن بصدد كتابته! وإنّي لَمُفْتَتِنٌ بذلك الموقف الذي كُنتُ خلاله، تحديدا، سأفقد حضور البديهة إلى أبعد حدّ. فما كانتْ ستحضرُني، فيما أحسب، حتّى فكرة الفرار (والذين يضحكون من هذه العبارة الأخيرة هم أجلاف). ففي نهاية ظهيرة أحد أيّام السَّنة الماضية، في جهة المقاعد الجانبيّة بِسينما «إلكتريك بالاس»، بدأت امرأة عارية، يبدو أنّه لم يكن عليها أن

(*) شَطْرٌ حدث أن استُعْمِلَ كبديل للأخير: *يُمكنكَ أن تأتيَ يا حبّي الجديد* .(هامش المؤلّف).

تنزع عنها إلا معطفا، تتمشّى بين الصّفوف، وقد كانت شديدة البياض. لقد كان ذلك في حد ذاته مُبلبلاً للمشاعر. وللأسف، فذاك لم يكن بالأمر الخارق حقاً للعادة، لأن تلك الزّاوية من «إلكتريك» كانتْ مكان دعارة مبتذل.

لكنّ النّزولَ إلى القيعان السفلى للذّهن، إلى حَيْثُ لا مجال لأن يهبط الليل ويعودَ ليَنْجلي (أهو النّهار إذن هناك)، كان يتمثَّلُ بالنِّسْبة إليّ في العودة إلى «مسرح لي دوماسك» (مسرح القِناعين)، الواقع بشارع فونتين، والذي حلَّتْ محلّه، بعد ذلك، خَمّارة. فقد حدثَ أنْ تناسيتُ نفوري من المسارح، ومضيت إليه واثقا من أنَّ المسرحيَّة التي يُقدِّمها لا يمكنُ أن تكون رديئة، ما دام النُّقَّاد قد تكالبوا عليها بالذّمّ، بل وطالبَ بعضُهم بمنعها. فوَسَطَ أردأ «مسرحيات الرُّعب» التي كانت كُلَّ ما يُقَدِّمُهُ ذلك المسرح، بدا أنها هي في غير موضعها إطلاقا: وبيّن أنّ في هذا ما يُشَكِّلُ توصيةً مؤكَّدة بمشاهدتها. ولن أتأخَّرَ أكثر عن التّصريح بكوني أُعجِبت بِلا حدود بِمسرحيّة «المُختلّتان»، التي ستبقى لزمن طويل العملَ الدّرامي (أعني: المُعَدَّ خصّيصا ليُمَثَّل) الأوحد الذي أرغبُ في تَذَكُّرِه. وفيما يخصّ هذه المسرحيّة، وهذا ليس أقلَّ جوانبها غرابة، أؤكِّدُ أنّهُ ليس هنالك ما يُعطي فكرة وافية عنها إنْ لم تكن مشاهدتُها، وعلى الأقل، فإنّ كُلّ تدخُّلٍ لشخصياتِها لا تُعْطَى عنهُ

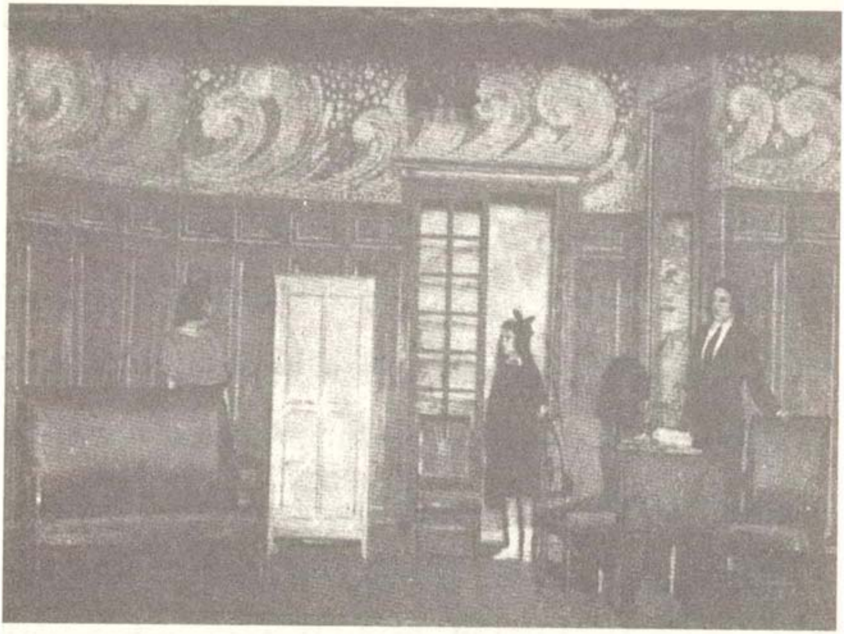
فكرة جيّدة إلا عن طريق مُحاكاتِهِ حَرَكِيًّا. وبعد إبداء هذه التّحفظات، لا يبدو لي من غير المجدي كُلّيةً أنْ أقومَ بِعَرْضٍ لِمَوْضوعِها.

إنّ أحداثَها تجري في مؤسسة للفتيات الصّغيرات: يُرفَعُ السِّتار فَيَظْهَر مكتب المديرة. وهي امرأة شقراء، في حوالي الأربعين، وقورة الهيئة. إنّها وحدها في مكتبها، حيثُ يظهر عليها توتُّرُ أعصابٍ شَديد. فالعُطلة على الأبواب، والمديرة تنتظر بقلق مجيء شخص ما: «وسُولانْج التي كان عليها أن تكون هنا...»[1]. إنّها تتمشّى، مضطربةً جدًّا، في أرجاء الحجرة، مُلامسةً الأثاث والأوراق. ومن حين لآخر، تمضي إلى النافذة التي تنفتح على الحديقة، فوقتُ الاستراحة قد حلّ. لقد قُرِعَ الجرس، ثم سُمِعَتْ من هنا وهناك الصّيحاتُ المرحة للصّغيرات، التي سرعان ما كانتْ تعلو عليها الضّوضاء القادمة من الخارج. وهُنالك بستانيٌّ مُتبلِّدُ الذّهن، يُحرّك رأسه ويُعَبِّر بطريقة لا تحتمل، ويلزَمُهُ وقتٌ طويل جِدًّا ليفهمَ ما يُقال، ونُطْقُهُ للكلمات ليس بالقويم، ذاك هو بستاني هذه المؤسَّسة الداخلية. وهاهو الآن واقفٌ قرب الباب، يُلَجْلِجُ بأقوال مُبهمة، ولا يبدو عليه أنه مُستعدٌّ لمغادرة مكانه. لقد عاد من

(١) العبارة، كما هو واضح، تصدر عن المديرة.

محطّة القطار، وهوَ لم يعثر على الآنسة سولانج ضِمْنَ المُسافرين القادمين: «الآ- نِسة- سو-لانج...» إنه يُجَرجر مقاطع الكلمات كما لو كانتْ حذاءً قديمًا واسِعًا. ونبدأ بالشعور بالتبرّم، لكن هاهي امرأة مُسِنَّة، كانت المُديرة قد اسْتلمتْ للتّوّ بطاقتها، تدلف إلى المكتب. لقد توصَّلَتْ من حفيدتها برسالة على جانب من الغموض، توسَّلَت إليها فيها بأن تأتي لِمُلاقاتها في اقرب وقت. وقد تمَّتْ طمأنةُ المرأة دونما عناء، ففي هذه الفترة من السَّنة، تكون الصّغيرات دائما عَصبِيّات المزاج بعض الشيء. وعلى أيّ حال، يَكفي أنْ تُستدْعى للحُضور، وستُسْأل عمّا إذا كان هناك شخصٌ أو أمرٌ تتشكّى منه. هاهي الطفلة. إنها تُقبل جَدَّتها. وسرعان ما نلاحظ أنها ما عادت قادرة على أنْ تزحزح بصرها عن عيني تلك التي تسائلها. واكتفتْ ببعض الحركات الدالة على النَّفي. لِمَ لا تبقى حتّى موعد توزيع الجوائز الذي سَيَحُلُّ بعد بضعة أيّامٍ؟ نشعر أنَّها لا تجرؤُ على الكلام. إنَّها ستبقى. وتنسحب الطّفلة، راضِخَةً. تمضي في اتجاه الباب. وهي على العتبة، يَبْدو أنَّ صراعا عنيفا يعتمل بداخلها. وتخرج راكضة. تشكر الجدّةُ المديرةَ، وتستأذن لتنسحب. ومن جديد، تبقى المديرة وحيدةً. ويحلُّ انتظارٌ عبثيٌّ، رهيب، لا نعرفُ خلاله أنُزَحْزِحُ شيئا ما من مكانه، أمْ نتلهّى بِحركةٍ نُكَرِّرها، أم نفعلُ شيئًا ما حتّى يَحُلَّ ما ننتظِرُهُ... وأخيراً

نَسْمَع هديرَ سَيَّارة... ويُسَلَّطُ الضَّوءُ على الوجه الذي كنا نُراقبه. قُبالةَ الأبدِيّة. امرأة فاتنة تدخل مِنْ دون أن تطرق الباب. إنها هي. إنّها تزيح عنها قليلاً الذّراعين اللتين ضمّتاها. أكان شعرها أسودَ أم كستنائيا، لست أدري. هي شابّة. عيناها بديعتان، مفعمتان أسًى، ويأسًا، ونعومةً، وقسوةً. قَدُّها أهيف، ولباسُها بسيط: فستان داكن اللون، وجوربان من حرير أَسْوَد. وذلك القليل من «الإهمال» الذي نُحِبُّه كثيرا. لا يُقال لنا ما الذي جاء بها إلى ذاك المكان. بل هي تعتذر عن كونها تأخّرت مُرغَمَةً. إنَّ بُرُودَها الشّديد يتنافر كثيرا مع طبيعة الاستقبال الذي خُصَّتْ به. وهي تتكلَّم، بلامبالاة تبدو مُصطنعَة، عمّا عاشته - ويبدو لها تافِها - منذ السّنة الماضية، وكانتْ قد حضرتْ خلالها إلى المؤسّسة خلال الفترةِ نَفْسِها. ولا تُقَدِّمُ معلومات مُحدَّدة عن المدرسة التي تُدَرِّسُ فيها. ثُمَّ *(وهنا سَيكتسي الحديثُ طابعا أكثرَ حميميَّة بشكل كبير)* أصبح الكلام يدور عن العلاقات الطَّيِّبة التي تمكَّنت سولانج من إقامتها مع بعض التلميذات، الأكثر سِحْرًا من الأخريات، والأكثر ملاحة، والأكثر موهبة. إنّها تُصبحُ، الآن، حالمةً. وكلامُها أصْبحَ همْسًا، وينبغي سَماعُهُ قريبًا مِنْ شَفَتَيْها. فجأةً تُمْسِكُ عن الكلام، ونراها، بالكاد، تفتح حقيبةَ يدها فتنكشف فخذها البديعة، وفي تلك النّقطة، أعلى قليلاً من ربطة الجورب الدّاكنة... «ولكنّك، فيما قبل، لم تكوني



تدخل الطفلة التي كانت في المكتب قبل لحظات (ص. ٥٠)

تحقنين نفسك! - لا، آه، الآن، هكذا هو الحال». كان في جوابها هذا نبرةُ عياء مؤثّرة. وكأنّما استعادتْ سُولانج حَيويّتها، سألتْ بدورها: «وأنتِ... هنا حَيْثُ أَنْتِ؟.. قُولي». فهنا أيضاً، كانت ثمّة تلميذات *جديدات* لطيفات جِدًّا. واحدة على الأخصّ. يا لرِقَّتِها. «عزيزتي، أُنْظُري.». وتَتّكئ المرأتان على حافَة النافذة مُطوَّلا. تحُلّ لحظاتُ صمت .**تسقط كرة في الحجرة.** صَمْتٌ، مُجَدّدا. «إنها هي! ستصعد. - أتعتقدين؟». وتبقيان واقفتين، مستندتين إلى الجدار. تُغْمِض سولانج عينيها، تسترخي، تتنَفَّسُ الصّعداء، وتبقى واقفةً بلا حراك. يُطرَق الباب. ثم تدخل الطّفلة التي كانت في المكتب قبل لحظات دون أن تنطق بكلمة، تَتّجهُ صوبَ الكرة ببطء، عيناها مشدودتان إلى عيني المديرة. إنّها تمشي على رؤوس أصابعها. وَيُسْدَلُ السِّتار. - يبدأ الفصل الموالي: إنّه الليل. تبدو غرفةُ انتظار. لقد مرت بضع ساعات على الوقائع السّابقة. ثمّة طبيب ومعه حقيبةُ عُدّتِه. لقد لوحظ اختفاءُ إحدى الفتيات. الجميع يأملون بألا يكون قد حدثَ لها مكروه. الجميع منشغلون، وقد تمّ التّنقيب بِدِقَّة في البيت وفي الحديقة. تبدو المديرة أكثر هدوءا من ذي قبل. «فتاة رقيقة جدا. كئيبة ربّما بعض الشيء. وجدَّتُها التي كانت هنا قبل بِضْعِ ساعات، يا إلهي! لقد بعثتُ للتّوّ بِمن يَبحث عنها.». أما الطبيب فقد كان مُرْتابًا: لسنتين متواليتين يطرأُ حادث مع حلول

العطلة. في السنة الماضية، اكتشِفَت الجثَّة في البئر. وفي هاته... والبُستانيُّ يُرَدِّدُ تَكهُّناتِه ويتشكّى. لقد مضى لمُعاينةِ أعماق البئر. «إنّه لأمرٌ عجيب؛ إذا قلنا إنّهُ عجيب، فهو عجيب». ويسائل الطبيب البستاني، دون جدوى: «إنّه لأمر عجيب»[1]. لقد نَقَّب في الحديقة كلّها على ضوء فانوس. ومِن المستحيل أيضاً أن تكون الطفلة قد خرجتْ. فالأبواب محكمة الإغلاق. وهنالك السُّور. ولم يعثُرْ للفتاة على أثر في المؤسّسة بأكملها. وقد استمرَّ الرجل الأعجم في مُجادَلَتِهِ لِنَفسه، وفي اجْترار أقواله بصورة تتزايَدُ إبهاما. ولم يعد الطبيب، في الواقع، يُنصت إليه. «إنه أمر عجيب. السنة الماضية. أنا لم أر شيئا. سيتوجَّبُ عليّ جلبُ شمعة جديدة غدا... فأين يمكن أن تكون هذه الصّبِيّة؟ سيدي الطبيب. حسنا، سيّدي الطبيب. لا شَكَّ أنّه أمر غريب حقًّا... ألم تجيء الآنسة سولانج أمسِ وقت الظّهيرة ثُمَّ... - ماذا تقول، الآنسة سولانج تلك، هنا؟ أنت متيقِّن؟ (آه! لكنَّ هذا يتجاوز حدود التَّشَابُه الذي فكَّرْتُ فيه مع واقعة السنة الماضية). أُتْرُكني.» الطّبيب في حال تَرَصُّد خلف عمود. ضَوْءُ الفجر لم يَلُحْ بعد. تَمُرُّ سولانج عابرةَ الخشبة. لا يبدو أنها تحتَ وطأة الانفعال السّائد. إنها تسيرُ في خطّ مستقيم مثلما إنسان آلي. -

(١) هذه العبارة هي كلُّ جُواب البُستاني.

بعد ذلك بوقت. التَّحرّيات كُلُّها لمْ تُجْدِ. إنّه مُجَدَّدا مَكتبُ المديرة. جدّة الصبية شعرتْ بوعكة في حجرة مُقَابَلَة التّلميذات. يجبُ إسْعافُها ببعض الدّواء بسرعة. وهاتان المرأتان تبدوان في أتَمِّ راحة ضمير. ويظهر أمامنا الطَّبيب. ومُفَوَّضُ الشرطة. والخدم. وسولانج. والمديرة... وتتّجه هذه الأخيرة نحو خِزانة الأدوية لتبحثَ فيها عنْ مشروبٍ يُنعشُ القلب. تَفتحُ الخزانة... ويظهر جَسدُ الطّفلة المُدَمَّى ورأسها إلى الأسفل، ثُمَّ يَهْوِي الجسد على الأرضيّة. وتَعلو الصَّرخة، الصَّرْخة التي لا تنسى. (قبل الشُّروع في عَرْضِ المسرحية، تَمَّ إعلامُ الجمهور بِأَنّ المُمَثِّلة التي تلعب دور الطفلة قد تجاوزتْ السابعة عشرة. والأساسيّ هو أَنّها كانتْ تبدو في الحادية عشرة.). لستُ أدري إنْ كانت الصَّرخة التي تحدَّثتُ عنها تُشكِّل فعلا نهاية المسرحيّة، ولكنِّي أتمنَّى أن يكون مؤلِّفاها (كان قد اشترك في تأليفها الممثّل الهزلي «بالو» وحسبما أعتقد، جَرَّاحٌ يسمى تِيبِرِي، ولا شَكَّ أنّ شيطانا ما قدْ عاونهما)(*) قد تفاديا

(*) إنّ الهُويات الفعلية للمؤلِّفَيْن لم تُكشَف إلا بعد ثلاثين سنة من عرض المسرحية. ففي سنة ١٩٥٦، فحسب، تمكّنت مجلّة «السوريالية، ذاتها» من نشر النص الكامل لـ «*المُخْتَلَّتان*»، مُذَيّلا بتعقيب لِ: ب. ل بالو، أَوْضَحَ فيه كيفَ تشكَّلت المسرحية: «لقد اسْتلهمْتُ فكرتَها الأوّليّة من وقائع يشوبُها الغموض كانتْ جَرَتْ في مؤسَّسة للفتيات الصّغيرات بإحدى ضواحي باريس. ولكنْ بِاعتبار أنّ المسرح الذي كُنتُ أهيِّئُها لتُمَثَّلَ فيه ـ «لي دو ماسك» ـ كان يعرض ما له صلة وثيقة بما=

تعريضَ سولانج لمزيد من المُعاناة، ونَيَآ بتلك الشَّخصيّة الزّائدة الإغواء، حَدَّ أنّها لا يُمكنُ أنْ تكونَ واقِعِيّةً، عمّا يُشْبِهُ العقاب، عِلْمًا بِأَنَّ العِقاب أمرٌ تُناقِضُه تلك الشّخصِيّة بكُلّ ما تتميّزُ به من روعة. سأضيف، فحسب، أنّ ذلك الدّور اضطلعتْ به الممثّلة التي كانت تُعتبَرُ الأكثرَ إثارةً للإعجاب، التي كانتْ رُبَّما الممثّلة *الوحيدة* الفِعليّة في تلك الفترة، والتي رأيتُها تلعب أدوارا في عدّة مسرحيات أخرى على خشبة «لي دو ماسك» ولمْ تكنْ قطُّ أقلَّ جمالا، لكنِ التي - وهذا ما يُشْعِرُني رُبَّما بخجلٍ شديد(*) - لمْ أَسْمَعْ عنها بعد ذلك أيَّ شيء: بلانشْ دِيرْڤالْ.

=يسمّى «مسرحيّات الرُّعب»، لزمَ أن أُقَوّيَ جانبها الدّرامي، وأنْ أُراعِيَ في الوقت نفسه الحقيقةَ العلمية بشكل مُطلَق: فجانِبُها الوَغْر كان يفرضُ عليّ ذلك. يتعلق الأمر بحالة جنون دائريّ ودوريّ، ولكن لأعالجَ الموضوع جيدا، كنت في حاجة إلى إضاءات ليست متوافرةً لي. وهكذا قامَ أحد أصدقائي، الطّبيب الجراح بول تييري، بتعريفي بالعلاّمة جوزيف بابنسكي، الذي أسعفني فيما استعصى عليّ، ومكّنني بذلك من معالجة ما أسمّيتُه الجانب العلميّ من المسرحية دون أخطاء.». ولكم كانت دهشتي عظيمة حين علمت أنّ الدُّكتور بابنسكي ساهم بطريقتِه في بلورة «المُخْتلّتان». فقد كانت لدي ذكرى رائعة عن طبيب الأعصاب العظيم ذاك، تَبَقَّتْ من الفترة التي كنت خلالها طالبَ طِبٍّ «داخليًا مُؤَقَّتًا»، وبِصِفتي تلك، كُنْتُ مُعاونا له لفترة طويلة في جناحِهِ بمستشفى «لاپيتيي». وإني لأعتزُّ دائما بالمودَّة الذي أَبْداها تجاهي ـ حتّى لو كانت قد جعلتْهُ يُخطئ حينَ تنبأ لي بمستقبل باهِر في مجال الطّبّ!ـ وأعتبرُ أنّني استفدتُ، بطريقتي الخاصّة، مِمّا تعلَّمْتُه منه، وفي نهاية *«بيان السوريالية»* الأول إشادةً بأثَرِه التّعليمي. (هامش المؤلف، ١٩٦٢).

(*) ما الذي أرَدْتُ أَنْ أَقولَه؟ إنّه كان علي أن أسعى إلى التّعارُف معها، وأنْ أعمل=



بلانش ديرڤال (ص. ٥٣)

(وإذْ أنهيتُ أمسِ مساءً حَكْيَ ما سَلَف، استسلمتُ مرة أخرى للتّخمينات التي كانت تُعاودني كلّما حدثَ أنْ رأيْتُ مجدَّدًا تلك المسرحية - وقع ذلك مَرَّتيْن أو ثلاثا- وكُلّما تَمَثّلْتُها في ذهني. فما كان حَقًّا يُرْبِكُني هو النَّقصُ في المؤشّرات اللازمة حول ما حَدث بعد سقوط الكرة، وحول ما يمكن بالتّحديد أنْ تكون سولانج ورفيقتُها فريستين له، بحيثُ تُصحبان ذَيْنك الحيوانين المُدْهِشَين اللذين يبحثان عن فرائس. وحين استيقظت هذا الصَّباح، وجدت عناءً أكثر من المعتاد في التَّخلُّص ممّا بقيَ عَالقًا بِذهني من حُلم فظيع لا حاجة لِحكيه هنا، لأنَّ مُنطلقَ قسم كبيرٍ منه هُوَ أحاديثُ شاركتُ فيها بالأمس، لا علاقةَ لها بموضوعنا هذا. وقد بدا لي ذلك الحلم مُهمّاً لكونه ذا دلالة فيما يخصّ الأثَرَ الذي يمكن أن يكون لذكرياتٍ من ذلك القبيل[١] على مجرى أفكارنا، إذا ما كُنّا نَشْتَطُّ في استعادَة تلك الذّكريات. وإنَّهُ لمن اللافت للنظر، بدءاً، أنّه في هذا الحُلمِ، لَمْ يَكُنْ يَبرُزُ بِقُوّة إلا الجانب المؤلم، المنفّر، بل والفَظيع، من تلك الأمور التي كنتُ أتأمّلُ فيها، فيما اختفى منه

=بكافّة السبل على اكتشاف *المرأة* الفعليّة التي كانتْ. ومن أجل هذا، كان علي أن أتجاوز فكرة مُسَبَّقة سَلبية عن الممثّلات، كانتْ تُقوّيها ذكرَى كُلٍّ من الفريد دي فِينْيِي وجيرار دي نِرْفالْ. إنّي أتهم نفسي بكوني لم أَنقَذْ كما كان يجبُ لـ«الانجذاب الشَّغوف». (هامش المؤلف، ١٩٦٢).

(١) يقصِد بريتون ذكرياته عن مسرحيّة «المُخْتَلّتان».

كلُّ ما يَجعل تلك التّأملات المتفحّصة، بالنّسبة إليّ، لا تُقَدَّرُ بثمن، شبيهةً في ذلك بِمُسْتخلَص عَنْبَرٍ أو مُسْتَخْلَصِ وَرْدٍ بالغي العتاقة. من جهة ثانية، استيقظْتُ وأنا أرى بوضوح تامّ ما كان قد جرى في نهاية الحُلم: كان رجلٌ شَديدُ التّقدُّم في السِّنّ قد انقلبَ إلى حشرة، وتلك الحشرة طُحلبيّة اللون، طولُها حوالي خمسين سنتمترا، وقد اتّجَهَتْ صَوْبَ جهازٍ مَا أوتوماتيٍّ، وأَدْخَلَتْ في شَقِّهِ قطعةً نقديَّةً عوض قطعتين، الأمر الذي بدا لي ضرْبًا من الغشّ الجدير بالعقاب، إلى حدّ أنّي، وكأنّما عن غير قَصْد، ضربتُها بعصاي وشعرتُ بها تسقطُ على رأسي، وكان لديَّ الوقتُ الكافي لأرى كُرَتي عينيها تلتمعان على حافَة قُبّعتي، ثم شعرتُ بالاختناق، وبعناء كبير تَمَّ سَحْبُ اثنتين من قوائمها الكبيرة الشعْراء من حَلْقي فيما كنت أستشعر تقزُّزًا لا يُوصَف. عليّ أنْ أُقِرّ بأنّ ما رأيتُ مرتبطٌ خاصَّة، *على مستوى سطحيّ*، بوجود عُشّ بِسَقف الشُّرْفة التي كنتُ أقضي فيها وقتي في هذه الأيام الأخيرة، كان يُحَوِّم حوله عصفورٌ يُخيفُه حُضوري قليلاً كُلَّما عاد من الحقول صادِحًا، جالباً معه شيئا ما، جرادةً خضراءَ ضخمةً مَثلا. ولكن لا جدال في أنّه، بالإضافة إلى عمليّتي النَّقْل والتّثبيت الشديد، يُسْهِم بشكل أساسي، في انتقال صورةٍ من هذا القبيل من مستوى الملاحظة غير ذات الأهمّية إلى المستوى الوجداني، استذكارُ بعضِ وقائع «المختلّتان»

والعودةُ إلى التّخمينات التي تحدَّثْتُ عنها. فإنتاج صور الحلم مُرْتَبِطٌ دائما، على الأقل، بِهذه *اللعبة المزدوجة للمرايا*، وهذا ما يُؤَكِّد الدَّوْر الشّديد الخصوصيّة - ذا الطّابع الكاشِفِ القويّ من دون شكّ، والمَنُوط به إلى أبعد حدٍّ «التَّحْديدُ التّضافريّ»[1] بالمعنى الفرويدي، الذي ينبغي أنْ تلعبه بعضُ الانطباعات الشّديدة القُوَّة، والتي لا يُمكنُ أنْ تؤثِّرَ فيها الأخلاقِيّات، ذلك أنّها تُسْتَشْعَرُ فِعلا «فيما وراء الخير والشَّرّ»[2]، في الحُلْمِ، وبعد ذلك، في ما نعتبرُه، بشكل جِدّ اختزاليّ، مُقابِلا ضِدِّيا له ونُسَمّيه الواقع).

إنَّ التّأْثير التَّعزيمي[*] [السِّحْريّ] الذي مارسه عليَّ رامبو نَحْوَ ١٩١٥، والذي تَوَلَّتْهُ، مُنذُئِذ، بِشكْلٍ جوهريٍّ، بِضْعٌ من قصائده،

---

(١) بمعنى أنّ كُلاً من تشكيلات اللاشعور، كالحلم والاستيهام..، يتضافرُ في تكوينها عددٌ من العوامل.

(٢) عنوان كتاب لنيتشه، أوردهُ بريتون هنا بهدف الإشارة إلى كون الحُلم يتيح للأنا أن تُعبّر عن نفسِها دون أن تخضع للإكراهات الأخلاقِيّة.

(*) لا أقلَّ من ذلك، وتعبير «تأثير تعزيميّ» يجب أن يُؤْخَذَ بمعناه الحرفيّ. فبالنسبة إليّ، كان العالم الخارجي، في كل لحظة، يَنْحو إلى التّوافُقِ مع عالَمه، بل أكثر من هذا، فإنَّ عالَمَه كان بمثابة شبكةٍ أرى عبرها الواقع الخارجيّ: فأثناء مُروري اليوميّ على تخوم مدينةٍ هي نَانتْ، كانت تتشكّل ترابُطات، في مثل لَمْح البَصَر، بين عالمه وبين ما أكونُ قد رأيتُه في أمكنة أخرى. فقد كنت «أتعرَّف» على زوايا فِلَلٍ (فيلات) أو على الجوانب الأماميّة من حدائقها، كما لو أنّني أراها بعينيه، كما كانت هنالك مخلوقات تبدو حيّة فعلا، وفجأة، بعد ثانية، تنفلت وتَمْضي في أَثَرِه، إلخ. (ه. المؤلف، ١٩٦٢)

مثل «عِرْفان»[١]، هو، بلا شك، الذي نتجَ عنهُ التقائي، في يوم كنت أتجوّل خلاله وحيدا تحت وابل من المطر، بفتاة بادرتْ هِيَ بالتحدُّثِ إليّ، وإذ تمشّينا معا بضع خطوات، عرضتْ عليّ من دون مقدّمات أن تُسْمِعَني واحدةً من القصائد المفضَّلة لديها: «النّائم في الوادي»[٢]. كان الأمرُ غيرَ مُتَوَقَّع ولا معهودٍ بتاتّا. وقبل وقت قريب كنتُ، ذاتَ يَوْمِ أحدٍ، مع صديق لي في سوق السِّلع القديمة بِـ«سَانْ وَان» (كثيراً ما أذهبُ إليه لأبحثَ عن ذلك الصّنف من الأشياء التي لا يمكن العثور عليها في مكانٍ غيرِه، وهي أشياء نبا عنها الذّوق الجديد، أشياء مُكَسّرة، غير قابلة للاستعمال، نكادُ لا نُدْرِكُ من أَمْرِها شيئا، أشياءُ شاذّة أيضاً بالمعنى الذي أفهم به هذه الكلمة والذي يُعْجِبُني، أشياء من قبيلِ نصفِ الأسطوانة ذاك، اللامنتظمِ البياضِ، المُلَمَّعِ بالبرنيق، الذي تنتشر على سَطحه رُقَعٌ ناتئة وأُخرى مُجَوَّفةٌ، وهي عديمَةُ الدّلالة بالنّسبة إليّ، المُحَزَّزِ أفقيا وعمودِيّا بخطوطٍ حمراءَ وخضراء، والمُحْتَفَظِ به بعناية كبيرة في عُلْبَةٍ من النّوعِ المُخَصَّصِ عادةً لِصِيَانة المجوهرات، كُتِبَ عليها شِعارٌ ما بالإيطاليّة، وقد أخذتُه إلى بيتي، وإذْ تفحَّصته جيّدا، انتهيتُ إلى اعتبارِ أنّه لا يُجَسِّد سوى نتائجِ إحصائيّات صِيغَتْ في

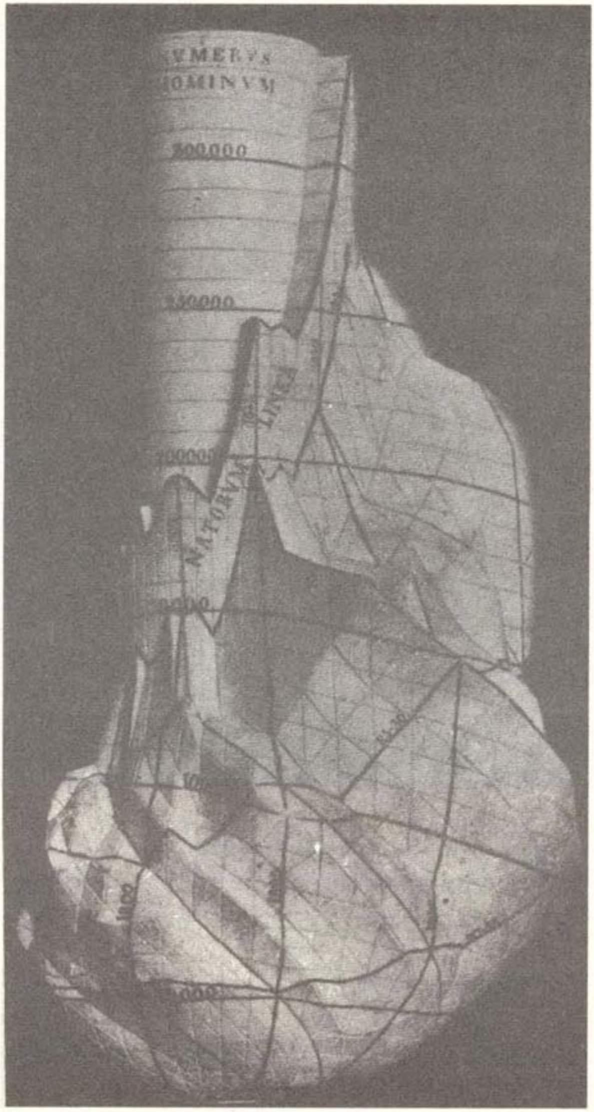
---

(١) بمعنى «عِرفان الجميل». والقصيدة تنتمي إلى مجموعة رامبو، «إشراقات».

(٢) قصيدة شهيرة لرامبو.



كنتُ، ذاتَ يَوْمِ أحدٍ، مع صديق لي في سوق السِّلع القديمة بِـ«سَانْ وَان»...
(ص. ٥٨)



أشياء من قبيلِ نصفِ الأسطوانة ذاك (ص. ٥٨)

شكلٍ ثُلاثيّ الأبعاد، لسكّانِ مدينة ما فيما بين سنةٍ مُعيَّنَة وأخرى، الشَّيْءُ الذي لم يجعله أكثرَ مقروئيّةً بالنِّسْبة إليّ)، وفي نفس اللحظة أثارت انتباهنا نُسْخة حديثة العهدِ جِدًّا من *«الأعمال الكاملة»* لرامبو، أُهْمِلتْ وسط معروضات تافهة: قِطَعُ قُماش، صُوَرٌ مُصْفَرَّة تعود إلى القرن الماضي، كُتبٌ عديمة القيمة، وملاعقُ من حديد. وقد كان جيّدا أنّي بادَرْتُ إلى تَصَفُّحِ الكتاب لِلَحْظةٍ كانت كافيه لأعثر بين أوراقِه على ورقتين صغيرتين: واحدة نُقِلتْ عليها بالآلة الكاتبة قصيدة، حُرَّة على مُستوى الشَّكْل، والأُخْرى سُجِّلَتْ عليها بقلم الرصاص أفكارٌ بِصَدد نيتشه. لكنَّ تلك التي كانتْ على مقربة منّا، تُشْرِفُ على المحلّ سَاهِيَةً بعض الشّيء، لم تترك لي الوقت للاطّلاع أكثر على مضمون الورقتين. فالكتاب ليس للبيع، والأوراق الموجودة بداخله هي أوراقُها هي. وقد كانت هي أيضاً فتاة شابّة، وكانت شديدة الميل إلى الضَّحِك. واستمرَّتْ في التَّحدُّث بحماسٍ كبير إلى شخص يبدو أنه عاملٌ، ومن معارفها، وكان هو يصغي إليها، فيما يظهر، مُنتشيا. وبدورنا، شرعنا في التّحدُّثِ إليها. كانت مُثقَّفة جِدًّا، وببساطة حدَّثتنا عن ميولها الأدبية، التي تجعلُها معجبةً بِشِيلّي ونيتشه ورامبو. وبتلقائية، حَدَّثَتْنا حَتّى عن السورياليين، وعن *«فلاّح باريس»*[1] للويس أراغون،

(١) «فلاّح باريس»: من أهمّ أعمال أراغون خلال مرحلتِه السّورّيالية.

الذي لم تُكمِلْ قراءته، إذْ أوقفَتْها التّنويعاتُ على كلمة «تشاؤم»[١] الواردةُ فيه. وكُلُّ ما كانتْ تقولُهُ كانَ مُفعماً بحماسةٍ ثوريَّة كبيرة. ولم تتردَّدْ في تسليمي القصيدة التي كنت قد رأيت، مُضيفةً إليها أخريات لَمْ تَكُنْ أقلَّ أهمِّية. اسمُ هذه الفتاة هو: فانِّي بِيزْنُوس[*].

أتذكَّر أيضاً أنّ سيّدة تلقّتْ ذاتَ يَوْمٍ اقتراحًا، في حضوري، بأن تهبَ «المركزيّةَ السُّورياليّة»[٢] واحدًا من قُفّازيها المدهشين، اللذين كانت تضعُهُما حين تزورنا في «المركزية»، وقد كان لونهما أزرقَ سماويّا وكانَ الاقتراحُ على سبيلِ اللعب. وأتذكَّر مدى ارتياعي حين رأيتها على وشك المبادرة إلى الاستجابة، وكم توسَّلْتُ إليها ألا تفعل. لا أدري ما الذي بدا لي وقتها حاسما بشكلٍ رهيب، عجيب، في فكرة أنَّ ذلك القُفاز سيَتْرُكُ تلك اليد إلى الأبد. ثُمَّ إنَّ شعوريَ ذاك لم يبرز

(١) في لحظة ما، يُدْرِجُ أراغون في نصّ عمله المذكور، سلسلة تنويعات على كلمة «تشاؤم»، مِنْ قبيل: شاؤم ـ تشاؤم ـ تساؤم ـ تشؤم ـ تاؤم ـ تشاؤش...

(*) إذ أعود إلى مُطالعة بعضٍ مِن ملاحظاتي التي سَجّلتُها هنا وهناك، فإنّي أوّلُ من يشعر بخيبة الأمل: فما الذي كنتُ أنتظر أن تؤدّي إليه، بالضّبط؟ الواقِعُ هو أنّ السوريالية، في تلك الأيّام، كانت ما تزال تبحث عن نفسها، وكانت بعيدة إلى حدٍّ ما عن تَحديد نطاقها باعتبارِها نظرة إلى العالم. ودون أنْ تُكَوِّن فكرة مسبقة عن الزّمن القادم بالنّسبة إليها، كانت تَتَحَسَّسُ طريقها، ولاشك أنّ المنتمين إليها كانوا يستلذّون، برِضًا كبير عن الذّات، البشائر الأولى لإشعاعها. فما مِنْ حُزمة ضوء، مِنْ دون رُقْعةٍ مُغَبَّشَة. (هامش المؤلف، ١٩٦٢).

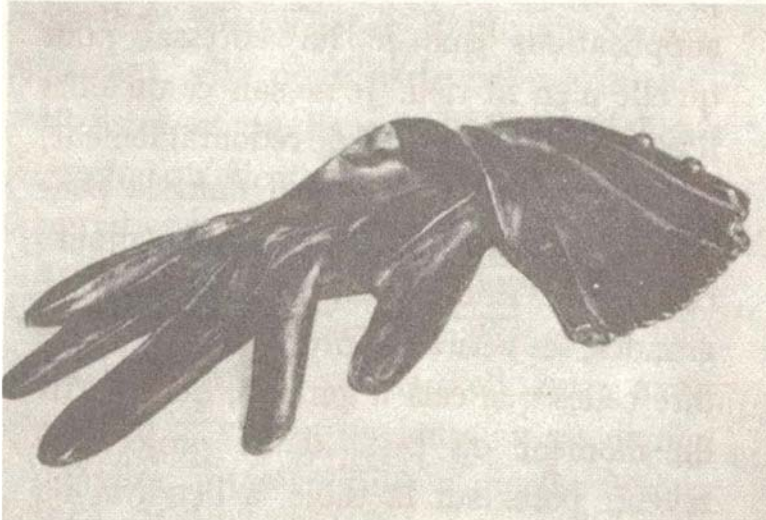
(٢) جمعيّة شكّلها السّورياليون سنة ١٩٢٤. وكان من ضمن أعضائها: أندري بريتون، بول إيلوار، فيليب سوبو، لويس أراغون، ريمون كينو...

في جسامته، في أبعاده الحقيقية، أعني تلك التي بقيَ عليها في نفسي، إلا حين عَنَّ لتلك السّيّدة أنْ تعود وتضع على الطّاولة، في المكان الذي كَمْ أَمِلتُ ألا تتركَ فيه القُفّاز الأزرق، قفازا لها مِنْ بُرونز، رأيتُه بعد ذلك في بيتها، وهو قفّاز نسائي أيضاً، مكانُ الرُّسغ فيه مَثْنِيّ ومواضِعُ الأصابع من دون سُمك. لمْ أكنْ أستطيع منعَ نفسي من رفعه في كُلّ مرّة، مُتَفاجئًا باستمرار بِوزنه، وغيرَ مهتمٍّ، فيما يبدو، سِوى بالقياس الدّقيق للقوّة التي كان يَضغطُ بها على ما لمْ يكن الآخر ليضغطَ عليه.

قبل أيّام، أثار لويس أراغون انتباهي إلى لافتة فندق بِـ«بُورْفِيلْ»، كُتِبَتْ عليها بحروف حمراء كلمتان: منزل أحمر، وكيفَ أَنَّ نوعِيّة الحروف المرسومة عليها، ووَضْعَها، يجعلانِها تبدو لِمن يتطلع إليها من مستوى انحرافٍ معين من الطّريق، وقد امّحَتْ منها كلمة Maison (منزل)، وانقلبتْ كلمة Rouge (أحمر) إلى: Police (شرطة)(*)[1]. وما كان لهذه الخدعة البصرية أن

(*) «من مستوى انحراف معين»: إن التّقارُب، العَرَضيّ الطّابَع تمامًا بين هاتين الكلمتين، سيظهرُ، بعد بضع سنوات، كأنّما يَنِمُّ، خلال مُحاكمات مُعَيَّنة، عنْ بديهيّةِ «تواطُئِهِما»، الدّراميّ إلى أعلى حدّ. والوحش الذي سيُبْدى سَحْنته في السّطور القادمة هو، بالفعل، الذي يصطلح عليه عامّة النّاس عادة بِـ«المُتعطِّشِ للدّم» ـ. هذا المؤشّر هو ما يَتَبَدّى من خلال لافتة «بورفيل»، وذلك ما يبدو، عبر المسافة الزّمنيّة، مُفعما بسُخرية لا يُسْتهانُ بقسوتها (ه. المؤلف ١٩٦٢).

(١) يقصِد بريتون، من خلالِ الهامش الأخير، أنّ الحقبة السّتالينيّة بَيّنَتْ مدى تواشُج=



وهو قفّاز نسائي أيضاً (ص. ٦٣)

تكتسي أهمّيّةً، لولا أنَّهُ في ذلك اليوم نفسه، بعد حوالي ساعة أو ساعتين، اصطحبتْني السيّدة، التي سنسميها السيّدةَ ذاتَ القفاز، لأشاهد لوحةً تتبدَّل بصورة لم أشهدْ لها مثيلا من قبل، وقد كانت تلك اللوحة من ضمن متاعِ البيت الذي استأجرَتْهُ. يتعلَّقُ الأمر بمنقوشة[١] قديمة، كانت تُمثِّل نمراً إذا نُظِرَ إليها مُواجهةً، وقد كانت هنالك أشرطة صغيرة تُقَسِّمُ بدورِها موضوعا فنِّيا آخر، وتتعامدُ مع سَطْحِ اللوحة وتَعْزِل رُقَعاً منها بعضًا عن بعض، حتّى إذا ابتعدْنا عن اللوحة بِبِضعِ خطوات إلى اليسار، أصبحت تُمَثِّل أصيصاً، وإذا نَزَحْنا عنها بِضْعَ خطوات إلى اليمين، أصْبَحَ ما نراه ملاكا. وأنا أشير، في النّهاية، إلى هذين الأمرين، لأنّ التّقريبَ بينهما بدا لي، في تلك الظروف، أمراً لا مندوحة عنه، ولأنّ إقامةَ ترابُطٍ معقولٍ ما، فيما بينهما، تبدو لي مستحيلةً بشكل خاصّ.

أَتمنّى، في جميع الأحوال، أنْ يكونَ تقديمُ سلسلةٍ من الملاحظات من هذا القبيل، وأُخْرَى فيما سيَلي، قمينا بجعل بعض

=كلمتي «أحمر» و«شُرطة»، باعتبار أنّ الدّولة السّوفياتيّة في العهد الستاليني كانتْ دولةً بوليسيّة، أمّا المُحاكمات التي يُشيرُ إليها فهي التي تمّت في الاتّحاد السّوفياتي، سنة ١٩٣٦. وحين يتكلّم عن «السّخريّة التي لا يُسْتهان بقسوتها»، فهو يَغمز من قناة لويس أراغون، فمعلوم أنّ هذا الأخير قد انضمّ إلى الحزب الشّيوعيّ الفرنسيّ، الذي كان موالياً للدّولة السّوفياتية. ومعلومٌ، أيضاً، أنّ بريتون كان مناصِرا لتروتسكي.

(١) لوحة اعتُمِد فيها النّقشُ عِوَضَ الرّسم التّشكيلي.

الناس يهرعون إلى الشَّارع، وَقد اكتسبوا وعيا بالنَّقص الخطير، إنْ لَمْ يكنْ بانعدامِ أيِّ قيمةٍ لِكلِّ حسابٍ قد يعتبرونه مُدَقَّقا فيما يَخُصُّ ذواتهم، وكُلِّ نشاطٍ صُمِّمَ عليه العزم وثُوبِرَ عليه. فلْتَذْرُ كُلَّ ذلك ريحُ أَيِّ واقِعةٍ، مَهْمَا صغُر شأنُها، إنْ كانتْ حقًّا غير مُتَوَقَّعة[١].

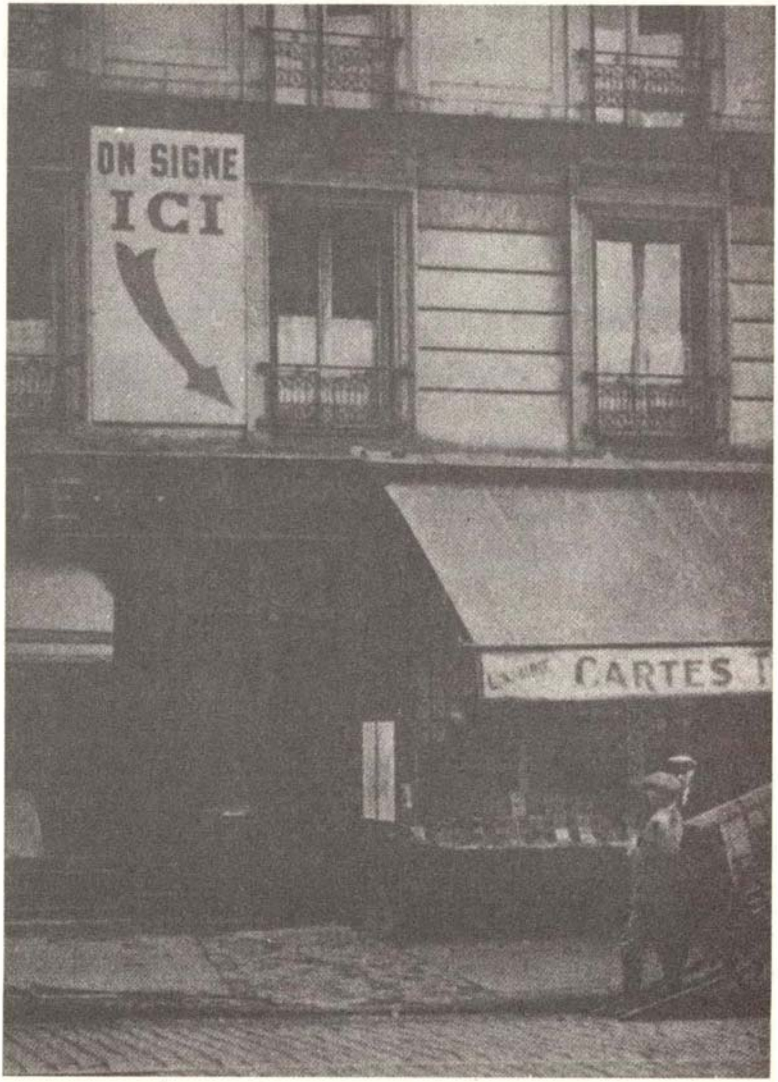
ولا يُحَدِّثْني أحدٌ، بعد هذا، عن العَمل، أعني عن القيمة المعنوية للعمل. إنني أقبلُ فكرة العمل باعتباره ضرورة مادّية، وعلى هذا الصعيد، فإنني أُدعّم إلى أقصى حدّ تقسيمه بشكل أفضل وأعدل. أنْ تفرضَه عليَّ ضرورات العيش المشؤومة، فهذا صحيح، ولكن لا يَطلبَنْ مني أحد قط أن أؤمن بالعمل، أو أنْ أُبَجِّلَ عملي أو عمل غيري، فهذا ما لنْ يَكون. فأنا ما زلتُ أُفَضِّل، أن أتمشَّى في الظّلمة الليليّة عِوض أن أَظُنَّ أني ذاك الذي يتمشى في ضوء النهار. لا شيء يُجْدي المرء من أنْ يكون حيًّا، خلال الوقت الذي يَقضيه في العمل. فالواقعة التي لأيِّ الإنسان الحقّ في أن يَكتشفَ مِنْ خلالها معنى حياته، التي رُبّما لم أَعِشْها بعد، والتي أبحث عن نفسي وأنا في طريقي نحوها، *لا يُمكن أن تكون ثمرةً للعمل*. لكنّي أستبق الأمور، ذلك أنّ هذا، بالأساس، هو ما أفهمتْنِي إيّاه نادجا في أوانه، وما يُبَرِّر دخولَها، دونما تأخُّر، إلى مسرح الأحداث.

(١) يؤكّدُ بريتون هنا على أنّ اللامُتَوقَّع فعلا أهمُّ لديه بكثير مِمّا ينتُجُ عن تخطيط مسبق ومثابرة.

وأخيراً، هاهو برجُ «مانوار آنغو» (قصر آنغو الرّيفي الصغير) يتفجّر، فيتساقط من أجسام حمائمه ثلج من ريش، يَذوبُ إذ يلامس أرضيَّةَ الباحة الكبيرة التي كانتْ فيما قبل مُحَصَّبَةً بحطام القرميد، وها هي الآن مُجَلَّلَةٌ بدماء حقيقية.

في الرابع من أكتوبر الماضي(*)، خلال نهايةِ واحدة من تلك الظّهيرات الخاليةِ من أيّ نشاط والشّديدة الثّقل على النّفس، والتي كنْتُ أتفنّن في قضائها بطريقتي، كنتُ بشارع لافاييت: وبعد أن توقّفْتُ لدقائق أمام واجهة مكتبة *«لومَانيتِي»*، وحصلتُ على آخر كتاب لتروتسكي، تابعتُ، بلا هدف، السَّيرَ في اتجاه «الأوبرا». كان الموظَّفُون والعاملون بالمحَارِف يغادرون مقرّات عملهم، وكانت ثمّة بيوتٌ، من الطّوابق السُّفلى إلى العليا، تُغلِقُ أبْوابها، وكان هنالك أناس يتصافحون على الرصيف. كان عدَدُ النّاس في الخارج يتزايد على أيّ حال. ودون إرادة مني، كنت أتفرّسُ في وجوه، في ألبسة، في هيئات. لا، ليس هؤلاء هم الذين سنجدهم على استعداد للقيام بالثورة. كنت قد قطعت للتّوّ مفترق الطرق ذاك، الذي نسيت اسمه، أو رُبّما كنتُ أجهلُه، والذي يقعُ قُبالة كنيسة. وبغتة، رأيت امرأة شابّة وهي لا تزالُ على بُعدِ حوالي عشر

(*) نحنُ في سنة ١٩٢٦. (ه. المؤلف، ١٩٦٢).



مكتبة «لومانيتي»... (ص. ٦٧)

خطوات منّي، تمشي في عكْسِ الاتّجاه الذي أمضي فيه أنا، ملابِسُها تنمُّ عن فقر شديد، وكانتْ بدورِها تراني، أو قَدْ رأتني. إنّها تمشي مرفوعة الرّأسِ، على عكس كلّ المارة الآخرين. هزيلةٌ إلى حدٍّ أنّها بالكاد تلامس الأرض وهي تسير. ربّما ثمّة ابتسامةٌ غيرُ باديةٍ تماما تشي بها ملامِحُ وجهها. مكياجُها مثير للاستغراب، فَكما لو أنّها بدأتْ بتزيين عينيها ولم يبق لها الوقت الكافي لإنهاء العملية بأكملها، ثُمَّ إنّ أطرافَ عينيها شديدةُ السَّواد بالنسبة لامرأة شقراء. أطرافُ العينين، وليس الجفون (فَأَلَقٌ مثلُ ذاك يستوجب بالضَّرورة تمريرَ القلم بعناية تحت الجفن فحسب. ومن المهمّ أن أشير، في هذا الصَّدد، إلى أنّ بلانش ديرفال وهي في دور سولانج، لم يكن يبدو على وجهها أثرٌ للمكياج، حتى لِمَنْ يَنظر إليها مِنْ قُرْبٍ شديد. أيعني هذا أنني لا أُقدِّر ما هو مقبولٌ في الشّارع على أنْ يكونَ خفيفا جِدًّا، ومنصوحٌ به في المسرح، إلا بقدر ما يكون هنالك خَرْقٌ لما هو ممنوع، في إحدى الحالتين، ولما هو مأمورٌ به، في الثّانية؟ ربّما). لم أكن قط قد رأيت مثل تينك العينين. دون تردُّد، أتوجّه بالكلام إلى تلك المرأة المجهولة، متوقِّعا - أُقِرُّ بذلك صراحةً- ردَّ فعل يسوؤني. وابتسمتْ، لكنْ بشكل شَدِيد الغُموض، بل قد أقول إنها فعلتْ ذلك بصورة تَنِمُّ

عن كونِها تُدْرِكُ *خفايا* الأمر[1]، رغم أنني لم أستطع وقتها أن أثق بشيء من ذلك. إنها في طريقها، على حدِّ زعمها، إلى محلّ حلاق في شارع «ماجِنتَا» (أقول: زعمتْ، لأنّني شككت في قولها لَحظَتَها، وَلكونها سَتُقِرُّ، بعد ذلك، بِأنّها كانت تتمشّى دونما هدف). حَدَّثتني بشيء من الإلحاح عمّا كانت تعانيه من مشكلات فيما يخصُّ النُّقود، ولكنّها كانتْ تتوخى من ذلك، فيما يبدو، الاعتذارَ عن السّوء الشّديد لحالِ ملابسِها، وتَوْضيحَ سَبَبِه. ونتوقَّفُ برصيف مقهى قريب من «لاغَارْ دي نُورْ» (محطّة الشّمال). أَنْظُرُ إليها بِشَكْلٍ أفضل. ما الأمر العجيبُ حقاً الذي يُمكن أن يَسري في هاتين العينين؟ ما الذي يتمرأى فيهما، قاتما من أثر الكرب، وفي الوقتِ نفسِه، مُتلألئا بمفعولِ الكبرياء؟ ثُمَّ كانَ أيضاً لُغزُ شُرُوعِها في البَوح الذي بادرت إليه، من دون أنْ تُحاوِل أن تعرفَ عنّي المزيد، بثقةٍ فِيَّ كان يمكن (أم كان لا يمكن؟) ألا تكون في محلّها. ففي ليل، مدينتها الأصلية التي لم تغادرها إلا منذ سنتين أو ثلاث، تعرفت إلى طالب ربما تكون قد أحبته، وكان هو يحبها. وفي يوم ما، قرَّرَتْ أن تهجره فيما كان هو شَديدَ البُعدِ عنْ تَوَقُّعِ ذلك، أَمّا السّببُ فَهُوَ «خوفها من أن تُضايِقَه». ووقْتَها جاءتْ إلى

(١) أي: كأنّها تُدرِكُ الدّوافِع الخفِيّة لمبادرته إلى التحَدُّثِ إليها.

باريس، ومنها كانت تكتب إليه، على فترات متباعدة أكثرَ فأكثرَ، دونَ أنْ تُطْلِعَه قَطُّ على عنوانها. وبعد مرور ما يناهز السّنة، حدثَ أن التقته بالصُّدفة. بديا كلاهما تحت وطأة المفاجأة. وقد أمسك بيديها، لم يستطع منع نفسه من أنْ يَقول لها بأنّه يجدُها قدْ تغيّرت كثيرا، وإذ ألقى نظرة على يديْها، أبدى استغرابه من عنايتها الشّديدة بهما (لم تكن يداها الآن موضع عناية). وبصورة آلية، نظرت بدورها إلى إحدى اليدين اللتين كانتا تمسكان بيديها، ولم تستطع أن تكبح صرخةً حين لاحظت أن إصبعيها الخنصر والبنصر كانتا ملتصقتين ببعضهما. «إذن فقد وقعَ لكَ حادث!». وقد كان عليه أن يريها كفه الأخرى، التي كان بها نفس التَّشوه. وهنا انفعلت كثيرا، وسألتني بإسهاب: «هل هذا ممكن؟ أن تعيش لزمن طويل مع شخص، وأن تُتاح لك كل المناسبات الممكنة للنَّظَرِ إليهِ مُطَوَّلا، وأن تكون قد رغبت بقوَّة في اكتشاف كل خصوصياته الجسمانية وغيرها، ثُمَّ، في نهاية المطاف، تجدُ أنّك لا تعرفه جيّدا، أنك لم تلاحظ حتّى *ذلك الشَّيء!* أتعتقدُ... أتعتقد أن الحبّ يمكن أن يدفع إلى مثل هذا؟ وهو الذي غضبَ كثيرًا، فما كان بإمكاني بعدها إلا أن أصمت، يداه... قال وقتها شيئا لم أفهمه، شيئاً وردت فيه كلمة لم أفهمها. قال: «خرْقاء! سأعود إلى

الألزاسْ- لُورِينْ. فهنالك فقط تعرف النساء كيف يُحْبِبْن». لماذا: خَرْقاء؟ ألا تدري؟» وكما هو منتظر، يجيءُ ردُّ فعلي مُحتَدًّا: «لا يهمّ. لكنّي أرى أن تلك التعميمات المتعلقة بالألزاس-لورين شنيعة، وبالتأكيد، فقد كان ذلك الشّخصُ بليدًا حقاً، إلخ. إذنْ فقد رحل، ولم تَرَيْه مرَّةً أُخْرى؟ ذاك أحسن». وتقول لي اسْمَها، الاسمَ الذي اختارتْه لنفسها: «نادجا، لأنّ هذه هي بداية كلمة «أمل» بالروسية، ولأنها ليست إلا بدايتها فحسب.». ووقتها فحسب، يَعِنُّ لها أن تسألني مَنْ أكون (بالمعنى الضّيّق جداً لعبارة «من أكون»). أُجِيبُها. ومن جديد تعودُ إلى ماضيها، تُحَدِّثُنِي عَنْ أبيها وأُمِّها. وتبدو حانية، خاصّة وهي تتذكّر الأب: «رجلٌ ضعيفٌ إلى ذلك الحَدّ! لو كُنْتَ تعلم كيف كان دائما ضعيفا. عندما كان شابًّا، لَمْ يَكُن يُمنعُ من شيء. والداهُ، تماما.لَمْ تَكُنْ هنالك، بعد، سيّارات، لكنْ كانتْ لهُ، على أيِّ حال، عربة جميلة، وحوذيّ في خدمته... أمّا هو فقدْ أَفْنى كلّ ما كان لديه، هكذا. كمْ أُحِبُّه. كُلّما فكَّرْتُ فيه، وكُلُّما قلتُ في نفسي كمْ هُو ضعيف... أُوه! أُمّي، شأنُها مُخْتلف... إنّها امرأة طيّبة، هذا ما هناك، كما نقول بشكل مبتذل، امرأة طَيّبة. ليست بتاتا هي المرأة التي كان ينبغي أن تكون لأبي. في بيتنا، بالطّبع، كان كُلُّ شيء نظيفا، لكن هو، أَتَفْهمُني، لَمْ

يكن الشّخص الذي يسعدُ برؤياها، حين يعودُ إلى البيت، لابِسا وِزْرَته. صحيحٌ أنّه كان يَجِدُ مائدةً وُضِعَ عليها الطّعام، أوْ على وشكِ أن يوضَع، ولكنّه لمْ يَكُنْ يَجِدُ ما نُسَمّيه (هنا تَتَكلّمُ بنبرةٍ تَشَهٍّ ساخرة، وتَنِدُّ عنها حركةُ تَفَكُّه) مائدةً حسنةَ التَّرْتيب. أُمّي، أُحِبُّها حَقًّا، ولن أرغب، لأيّ سبب في الدّنيا، أن أَجْعَلَها تتألّم. فحينَ جِئتُ إلى باريس، كانتْ تعلمُ أَنّ بحوزتي رسالةَ توصيَةٍ بي مُوَجّهة إلى راهِبات «فُوجِيرَاز». بالطّبع، أنا لَمْ أستعمِلْها أبدًا. لكنّي، كلَّما كتبتُ إليها، أُنْهي رسالتي بالكلمات التّالية: «أتمنّى أَنْ أَراكِ عمّا قريب»، وأُضيف: «إنْ شاءَ اللّه، كما تقول الرّاهبة...»، وأذكُر أيّ اسمٍ يَعِنُّ لي. وهي، التي لا بُدّ أنّ ذلك سَيَسُرُّها! في الرّسائل التي تَصِلُني منها، ما يُحَرّكُ مشاعري أكثر، ما يُمكنُ أن أتخلّى من أجله عن الباقي، هو الملاحظة المُستقِلّة التي تُضِيفُها في الأخير. فهي، بالفِعل، تشعر دائما بالحاجة إلى إضافة: «إنّي لأَتساءل عمّا يُمكن أنْ تفعليهِ في باريس». يالَلأُمّ المسكينة، لو كانتْ تعلَم!» ما تَفعلُه نادجا في باريس، هي نفسُها تتساءلُ عنه. نعم، في المساء، نحو السّاعة السّابعة، هي تُحِبّ أنْ تكون في عربة من الدّرجة الثّانية بِالمِتْرو. أغلب المُسافرين همْ أناسٌ انتهوا من عملهم. وهي تجلس فيما بينهم. تُحاوِلُ أَنْ تُباغِتَ في تعبيراتِ

وُجوههم ما يَدُلُّ على ما يَشغل حقًّا بَالَ كُلٍّ منهم. إنّهم بالضَّرورة يُفَكِّرون فيما تركوه حتّى الغد، حتّى الغد فحسب، وأيضًا فيما ينتظرهم هذا المساء، وما إذا كان سيجعل أساريرهم تنبسط أو سيزيدُ من همومهم. وتُحَدِّقُ نادجا إلى شيءٍ ما في الهواء: «هنالك أُناسٌ شُجعان.». في هذه المرّة، يَظهرُ عليّ الانفعال أكثر مما أرغب، وأقول بحنق: «لكن لا. ثُمَّ إنّ الأمر لا يتعلَّقُ بهذا. فهؤلاء النّاس ليسوا مُهِمّين لكونهم يتحمّلون الشُّغل، مع كُلّ أصنافِ البؤسِ الأخرى أو من دونها. فكيف يُمكن لذلك أنْ يُعْلي من قَدْرِهِمْ إنْ لم يكن التّمرُّدُ هو الأقوى في نفوسِهِمْ؟ ففي تلك اللحظات، أنْتِ تَرينهم، أمّا هُم، فلا يرونك. أنا أكره بكُلّ قواي، هذا الاستعباد الذي يُرادُ منّي أَنْ أُثَمِّنَه. ولأنّ الإنسان تحت نِيره وعلى العموم، لا مناصَ له منه، فإنّني أرثي لِحاله، ولكنْ ليس مدى قساوة مُعاناتِه هو الذي يجعلني مستعِدًّا لمناصَرَته، وإنّما قُوّةُ احتجاجه، وتلك القُوّة فحسب. أعرف أنّ المرء يستطيع أن يشعر بأنّهُ حُرّ وهو يشتغل بِفُرنِ مصنع، أو أمام واحدة من تلك الآلات التي لا ترحم والتي تَفرضُ عليه، طول النّهار، وبفاصلِ ثوانٍ معدودة، تَكرارَ نفسِ الحركة، ويستطيعُ ذلك حتّى في أيّ مكان آخر يُخضَع فيه لأوامر غير مقبولة بتاتا، أو بداخلِ زنزانة، أو أمام

فصيلة تنفيذ الإعدام، لكنّ منبع تلك الحُرّية ليس هو ما يُسامُ من عذاب. إنّ الحُرّية، ولا مانع من أن أوافق على هذا، عمليّةٌ فكٍّ دائمة للقيود: ولكنْ من أجل أن تكون هذه العمليّة ممكنة، أن تكون ممكنة باستمرار، ينبغي ألا تَكون تلك القيود قد سحقتْنا، مثلما تفعل بالكثيرين مِمَّنْ تتحَدَّثين عنهم. لكنّ الحُرّية هي أيضاً، وربّما هي أكثر من أيّ شيء آخر على الصّعيد الإنسانيّ، في توالي الخطى الرّائع، الطّويل أمدُهُ إلى هذا الحدّ أو ذاك، الذي يُتْرَكُ للإنسان أنْ يَضْطلعَ به وهو مُتخلّص من القيود. هذه الخُطى، أَتفترضين فيهم القدرة على القيام بها؟ ألديهم حتّى ما يلزم من وقت لذلك؟ وهل لديهم أيضاً الشّجاعة اللازمة؟ أناس شُجعان، كنتِ تقولين، نعم، هم شجعان مثل الذين جعلوا أنفُسَهمْ يُقتلون في الحرب[1]، أليسَ كذلك؟ ولنحسِم الأمر فيما يخصُّ الأبطال: فهم كثرة من الأشقياء وبعضٌ من البُلهاء المساكين. بالنّسبة إليّ، وأعترف بذلك، فإنّ تلك الخُطى هي كُلُّ شيء. إلى أين تقود، هذه هي المسألة الحقيقيّة. لكنْ لا بُدَّ، في نهاية المطاف، من أنْ ترسُمَ طريقاً، وعلى هذه الطّريق، فلرُبّما قد تظهر الوسيلة لتخليص الذين

---

(١) معلوم أنّ حرب ١٩١٤ ـ ١٩١٨ كانت بمثابة صدمة كبرى بالنّسبة لجيل أوروبي بأكمله.

لم يستطيعوا أن يقوموا بتلك الخُطى من قيودهم أو لمساعدتهم على التّخلّص منها، من يدري؟ ووقتها فحسب، يُمكنُ التريُّثُ قليلاً دون العودة إلى الوراء.». (واضِحٌ ما يُمكن أن أقوله في هذا الموضوع، خاصّة إذا ما انتقلت إلى معالجته بشكل ملموس.).

نادجا تُصيخُ لي السَّمع ولا تُحاول أنْ تناقِضني.ربّما كان أقلَّ ما هدفتْ إليه هو تقريظ العمل. وهاهي تُحدّثني عنْ صِحّتها، السّيّئ حالُها جِدًّا. فالطّبيب الذي فحصها، والذي كانت قد اختارتْهُ باعتباره ثِقةً وصرَفتْ كلّ ما كان قد تبقّى لها من نقود من أجل ذلك الاختيار، قالَ إنّ عليها أنْ تمضيَ فوراً إلى «مونْدُورْ»[1]. وقد فَتَنَتْها الفكرة، نظرًا لما كانَ عليه سَفرٌ مثل ذاك، بالنّسبة إليها، من عَدمِ قابليّة للتّحقُّق. لكنّها أقْنَعَتْ نفسَها بِأنَّ الشُّغل اليدويّ سيَكونُ لها عِوَضًا، بصورة ما، عن الاستشفاء الذي لا تَقدِرُ عليه. وهكذا بحثتْ عن شُغل في مجالِ الخِبازة، بل وحتّى في جِزارة الخنازير التي بدا لها، من وجهة نظر شاعريّة خالصة، أنّها ستضمن لها صِحّةً جيّدة أكثر من غيرها. ولكنْ أينما اتّجهتْ، كانَ يُعرضُ عليها أَجرٌ زهيد. وقد كانَ هنالك مَنْ يتفحَّصُها قبل أن يجيبَها. فصاحِبُ مخبزة عَرَضَ عليها سبعة عشر فرنكا في اليوم، لكنّه، بعد أنْ نظرَ

---

(١) حَمَّة بمنطقة «أوفيرنْ»، يُستشفى بالاغتسال بمائها. والحَمّة هي عين مياه حارّة.

إليها ثانية، استدْرك وقال: سبعة عشر أو ثمانية عشر. وتُضيفُ بمرح شديد: «قُلتُ له: سبعة عشر، مُوافِقَة؛ ثمانية عشر، لا.». وها خُطانا تَقودُنا إلى شارع «ضاحية بواسُونِيِيرْ». والنّاسُ من حولِنا في عَجَلَةٍ من أمرهم. إنّهُ وقتُ العشاء. أعزمُ على أن أُحَيِّيَها لأمضي إلى حال سبيلي، تسألني عمَّنْ ينتظِرُني. «زوجتي. - مُتزوِّجٌ! أوه! إذن...» وبنبرة أخرى، جِدّ رصينة، وتَنِمُّ عن الانغماس في التّأَمُل: «ما هَمّ. لكنْ... وتلك الفكرة العظيمة؟ لقد بدأتُ أدركُها قبل لحظات. وقد كانتْ حقًّا بمثابة نجمة، نجمةٍ كنتَ تتّجه نحوها. ولم يَكُن ممكنا ألا تصل إلى تلك النّجمة. فكلامك جعلني أشعر بأنّ ما من شيء يُمكنه أن يحول دون ذلك: حتّى ولا أنا... لن يُمكنك أبدا أن ترى تلك النّجمة كما رأيْتُها. ألا تفهمني: إنّها مثل قلب زهرة بلا قلب.». يَغْمُرُني انفعالٌ شديد. لأُغطّي على ذلك، أسألُها أين ستتعَشّى. وبغتة يبدو عليها ذلك الاستخفاف الذي لم ألحظه إلا عندها، أو ربّما، تحديدًا، تلك *الحُرّيّة*: «أين؟ (أصبعها ممدودة:) لكنْ هُنا، أو هنا (تشير إلى أقرب مطعمين إلينا)، حيثُ أنا، طبعا. كما أفعلُ دائما.» وأنا على أهبة الانصراف، أرغب في أن أُوَجِّهَ إليها سؤالاً يُلَخِّصُ كُلَّ ما عداه من أسئلة. سؤالٌ أنا وحدي من يطرحُه، بلا شكّ، ولكنّه في هذه المرّة على الأقلّ، يَتلقّى جوابًا في مستواه: «من أنتِ؟»، وتُجيب هي، بلا أدنى تردُّد: «أنا الرّوح

الهائمة». اتّفقْنا على أنْ نرى بعضنا في الغد بِالحانة الموجودة في زاويةِ تقاطُع شارع لافايِّيتْ و«ضاحية پواسُّونيير[1]». ولقد أبْدَتْ رغبتها في قراءة واحد أو اثنين من كتبي، وازداد إلحاحها بعد أنْ شَكَّكْتُ، بِصِدْقٍ، في كون كتابِي أو كتابَيَّ سيستثيران اهتمامها. فالحياة تختلف عمّا نكتُب. وقد استبْقَتْني لحظاتٍ أُخرى لتُخبرني بما تتأثَّرُ له أكثر في شَخْصي. قالتْ إنّهُ أمرٌ بادٍ في تفكيري، في لغتي، وفي كامل أسلوبي في الكينونة، فيما يبدو، وقد كانتْ كلماتُها في الثّناء الوُدّي من الصّنف الذي يستثير دوما مشاعري، لأنّه يَخُصُّ فِيّ سِمةً مُعيّنة: *البساطة*.

٥ *أكتوبر*. - إنّ نادجا، التي وصلت قبل الموعد وقبلي، قد تغيّرَتْ. فهي أنيقة بشكل لا بأس به، ملابِسُها سوداء وحمراء. تخلعُ قبّعتها، التي تُلائمها كثيرا، كاشِفةً عنْ شَعْرٍ شاحِبِ الصُّفرة تخلّى عنْ فوضاه العارمة. جورباها الطّويلان من حرير وحِذاؤها ممتاز. لكنّ الحديث يُصبِح أكثر صعوبة، وفي منطلقِهِ، تبدو، هي، مُتردّدةً. وذلك إلى أن أخَذَت الكتابين اللذين جلبتُهُما معي

(١) ضاحية پواسونيير (ضاحية المِسْمَكَة): ضاحية باريسية قديما، أَضْحَتْ حيًّا من أحياء باريس في ١٧٩٥. و«شارع ضاحية پواسونيير» هو الشّارع الرّئيس بالحيّ المذكور.

(*الخُطى الضّائعة، وبيان السّوريالية*) : «الخُطَى الضّائعة؟ لكنْ ليس هنالك خُطًى ضائعة.» وتتصفّحُ الكتاب بِحُبٍّ استطلاعٍ كبير. يتركّزُ انتباهُها على قصيدة لِـ«جاري»[١]، مَذْكورة في الكتاب:

بين شُجَيْراتِ الخَلَنْج، عاناتُ المناهير[٢]...

وهي لا تستشعر نُفورًا من القصيدة، التي تَقرَؤُها مرّة أولى بشيءٍ من السُّرْعة، لأنّها تتفحّصُها عن قُربِ شديد، بل إنّها تُحَرّكُ مشاعِرَها. وفي نهاية الرّباعية الثّانيّة، يَترقرقُ الدّمع في عينيها اللتين امتلأتا برؤيا غابةٍ. إنّها ترى الشّاعِر مارًّا قُرْبَ تلك الغابة، فكما لو أنّها قادِرةٌ أنْ تتبعهُ عنْ بُعد: «لا، إنّهُ يَدورُ حولَ الغابة. إنّه لا يستطيعُ الدّخول، إنّه لا يدخل.» ثُمَّ لا تَعودُ تَراه، فترْجِعُ إلى بيت في القصيدة، أعلى قليلاً من الذي كانتْ قدْ وصلتْ إليه، مُمَحّصةً الكلمات التي تُفاجِئُها أكثرَ من غيرِها، مُبْديةً تجاه كُلٍّ منها ما يتطلَّبه من فهم ومُسايرة.

---

(١) جاري: هو ألفريد جاري (١٨٧٣ ـ ١٩٠٧)، شاعر وكاتب مسرحيّ وروائيّ فرنسي، وُلِد بِلافال، وتُوفّي بباريس. من أعماله المسرحيّة الشّهيرة: «أوبو ملِكًا». اهتمّ السّورياليون بكتاباته واعتبره بريتون من الجهابذة فيما يخُصُّ «الفكاهة السّوداء».. يُمكنُ أن نعُدَّه من مُمَهّدي الطّريق لِما سيُعْرف بـ«مسرح العبث». ولِأنّ أُمّه من منطقة بريتانِي، اعتبر أنّ جذوره الفعليّة هي بريتانيّة، فالأب لم يَكُنْ لهُ حضورٌ يُذْكَر في حياةِ الطّفل ثمّ الفتى ألفريد.

(٢) المناهير: جمع مَنهير، والمنهير نُصبٌ حجري عموديّ قد يتجاوز طولُهُ ٢٠ متراً.

يَطْرُد من فُولاذِهما السَّمُّور والقاقُم[1].

«مِن فولاذهما؟ السّمّور... والقاقُم. نعم، فهمت: من مراقِدهما المُسَنّنةِ دواخلُها، ومن الأنهار البارِدة: من *فولاذهما*.» بعد ذلك البيت بقليل، تقرأ:

آكِلاً خشخشةَ الجِعْلان، C'havann[2]

(بِهَلَعٍ، وهي تُغْلِقُ الكتاب:) «أوه! أمّا هذا، فهو الموت!».

يُدْهِشُها تناسُب لوني غلافي الكتابين، ويرُوقُها. ويبدو لها ذلك «مُلائمًا» لي. فلا بُدّ، في تَصَوُّرِها، أنّي تقصّدْتُ ذلك (ولو بشكل طفيف). ثُمّ تُحَدّثني عن شخصين كانا قد أصبحا صديقين لها: أحدُهما تعرَّفتْ بِه حين وصلتْ إلى باريس، وهي تشيرُ إليه عادةً

---

(١) برِبْطِهِ بالبيت الذي قبله في قصيدة أ. جاري هاته، يكونُ لدينا:
ظِلُّ أشباح العظام، الذي يجلبُه القمر
يَطْرُدُ من فولاذهما السّمّورَ والقاقُم.
والسّمّور والقاقُم حيوانان ثديِيّان ثمينا الفرو.

(٢) لا تنتمي كلمة ـ C'havann ـ إلى الفرنسيّة. وحسب ميشيل أرَيڤي، وهو باحث كرّس دراساتِ لألفريد جاري، فإنّ الكلمة تدلّ، في لهجة ما بمنطقة بريتاني، على طائر ليليّ من الجوارح، يتغذّى على القوارض خاصّةً، تُشْبِه الأصواتُ التي يُصدِرها مواءَ القطط أو نعيقَ البوم، ويُسَمّى بالفرنسيّة chat-huant، وبالعربيّة: الخَبَل. وفي «لسان العرب»: «والخَبَل طائرٌ يصيحُ الليلَ كُلَّهُ صوتًا واحِدًا يَحْكي «ماتَتْ خَبَلْ».». وهكذا، نقرأ هذا البيت، في سياقه في قصيدة ألفريد جاري، كالتّالي: «آكِلا خشخشة الجعلان، وقد انقلب إلى خَبَل.».

بـ«الصّديق الكبير»، وبهذه التّسميّة كانتْ تدعوه، وكان، باستمرار، يرغبُ في أنْ تَجهلَ مَنْ هُو. وهي ما تزالُ تُجِلُّهُ إلى أبعد حَدّ. كان في نحو الخامسة والسّبعين، وقد أقام طويلا في المُستعمرات، وحين كان سيُغادِر البلاد، قال لها إنّهُ عائدٌ إلى السّنغال. الآخر كان أمريكيًا، ويبدو أنّهُ خلّفَ في نفسِها مشاعِرَ شديدة التّبايُن. «كما أنّهُ كان يدعوني «لينا»[١]، في ذكرى ابنته التي ماتَتْ. إنّه لحدَبٌ شديد، مثيرٌ جِدًّا للمشاعر، أليس كذلك؟ مع هذا، كان يحدثُ ألا أعود أحتمل أنْ أُنادى، كما لو أنّني في حُلم، بتلك الصّورة: لينا، لينا... ووقتها، كُنْتُ أُمَرِّرُ يَدِي أمامَ عينيه، قريبا جِدًّا من عينيه، بهذه الصُّورة، وأقول: «لا، ليس لينا. نادجا.». نخرج. وتضيف: «أرى مسكنك. وزوجتك. سمراء، بالطّبع. قصيرة. مليحة. غريب، بالقرب منها هنالك كلب. ربّما ثمّة أيضاً، ولكن ليس في نفس مكانِها الآن، قِطّ (صحيح)[٢]. حتّى هذه اللحظة، لم أر بعدُ شيئا آخر.». أتهيّأ للعودة إلى البيت. ترافقني نادجا في التّاكسي. نبقى صامتين بعضَ الوقت، ثُمّ، فجأةً، تُوَجِّهُ لي الكلام، بصيغة

---

(١) نُلاحِظ أنّ «لينا» اسم قريب من «ليونا»، الذي هو الاسم الشّخصي الأوّل، الحقيقي، لنادجا.

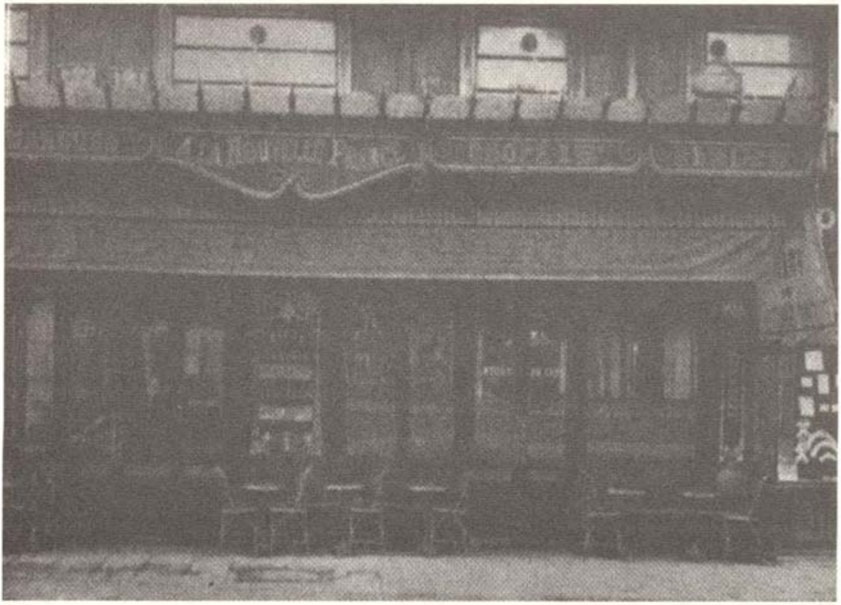
(٢) كلمة «صحيح»، بين قوسين، هي تعقيب لأندري بريتون على كلام نادجا. والتّعقيب مُوجّهٌ للقارئ.

المُخاطَبِ المُفْرَد[1]: «نلعبُ لعبة: قُلْ شيئًا. أَغْمِضْ عينيك وقُلْ شيئًا. أيَّ شيء، رقمًا، اسْمًا شَخْصِيًّا. هكذا (تُغْمِضُ عينيها): اثنتان، اثنتان ماذا؟ امرأتان. كيف مظهرهما؟ تلبسان السّواد. أين توجدان؟ في حديقة... ثُمّ، ماذا تَفْعلان؟ هَلُمَّ، إنّ الأمر في غاية البساطة، لِمَ لا تُريدُ أنْ تلعب؟ أمّا أنا، فبهذه الصّورة أتحدَّثُ إلى نفسي عندما أكون وحيدة، أحكي لنفسي حكاياتٍ من كُلِّ صنف. ولا يتعلّق الأمر بحكايات لا جدوى منها فحسب، بل بهذه الطّريقة أعيشُ حياتي بأكملِها[*]». ونحن أمام بابي، أُوَدِّعُها. «وأنا، الآن؟ إلى أين المُضِيّ؟ لكنْ من السّهل النّزول بتؤدة نحو شارع لافايّيتْ، نحو «ضاحية پواسُّونْيِيرْ، أن أبدأ بالعودة إلى المكانِ نفسِهِ الذي كُنّا فيه.»

٦ أكتوبر. - لتفادي التّسَكُّع مُطَوَّلا، أخرجُ في نَحوِ الرّابعة بهدف الذّهاب، مَشْيًا، إلى مقهى «نوڤيل فرانس» (فرنسا الجديدة)، حيثُ عليّ أن ألتقي نادجا مع الخامسة والنِّصف. يلزَمُني

(١) في العادة، تتمّ مخاطبة من لا تربطنا به علاقة قرابة، أو صداقة، أو زمالة، إن لم يكن طفلا، مثلما نخاطب الجمع من النّاس، واعتمادُ المُخاطب المفرد في الحديث يَنِمّ عن رفع الكُلْفة. هذا في الفرنسية، طبعاً.

(*) ألاَ نَبْلغُ هنا الحدّ الأقصى للتّطلُّع السّوريالي، إلى الفكرة الحَدّيةِ الأقوى التي بقوم عليها؟ (ه. المؤلّف).



بمقهی «نوفیل فرانس»... (ص. ۸۲)

فحسب أنْ أُعَرِّج عبرَ الشّوارع الكبيرة على «الأوپرا»، حيثُ لي غَرَضٌ لن يتطلَّبَ وقتا طويلا. على عكس المألوف، أختارُ المشي على الرّصيف الأيمن لشارع «شُوسّي دانْتِينْ». واحِدة من أوائل العابرات اللواتي ألقَى في طريقي هي نادجا، كما كانتْ في أوّل لقاء. إنّها تُتابع طريقها كأنّها لا ترغب في رؤيتي. ومثلما حدث في اليوم الأوّل، أعودُ أدراجي نحوها. تبدو غيرَ قادرة تماما على توضيح سببِ وجودِها في هذا الشّارع، ولِدَرْءِ أيِّ أسئلة أخرى مُمكنة، تقول لي إنّها تبحث عن مُلَبَّسات هولندية. دونما تفكير، ننكص على أعقابِنا، وندخل إلى أوّل مقهى نَجِدُهُ أَمامنا. نادجا تُبقي بينها وبيني بعضَ المسافة، بل وتبدو مُتَشَكِّكةً في أمري. إنَّها تَقلِبُ قُبَّعَتي، لتقرأ، بلا شكّ، الحرفين الأوّلين[1] اللذين يوجدان على البِطانة، رغم ادّعائِها أنّها تقومُ بحركتِها تلك بشكل آلي، لِكونِها تعوَّدَتْ أنْ تُحَدِّدَ، بتلك الطّريقة، جنسيّاتِ بعضِ الرّجال دونما علم منهم. هي تُقِرّ بأنّها كانتْ تنوي ألاّ تحضر في الموعد الذي عقدْنا. وقد لاحظتُ حين التقيْتُها أنّها كانتْ تحمل معها نسخة

(١) يعني الحرفين الأوّلين من الاسم الشّخصي والاسم العائلي لصاحب القبّعة. معنى هذا أنّها تشكّ في ما سبق أن قاله لها بريتون عن نفسِه، وحتّى في كونه قد أخبرها باسمه الحقيقي... وهي ستقول إنّها ألفتْ القيام بحركة قلب القبّعات، لكونها تُحبّ أنْ تتعرّف على جنسيات بعض الأشخاص، انطلاقا من أشكال قبعاتهم ونوعيّة بِطانتها...

«*الخُطى الضّائعة*» التي أعرتُها إيّاها. وقد وَضَعَتْها الآن على الطّاولة. أنظرُ إلى حافة الكتاب، وألاحظُ أنّ بعضَ أوراقه فحسبُ فُصلتْ عن الأوراق اللصيقةِ بها[١]. لِنَرَ: إنّها الأوراق التي تتضمَّن المقال المُعَنْوَن: «الفكر الجديد»، وهو مقال يروي واقِعةً مُدْهِشة عشناها كلُّنا، أراغون، وأندري دوران[٢]، وأنا، في نفس اليوم، وبِفارق بِضْع دقائق. فالحيرةُ التي اعْتَوَرتْ كُلاً منّا في ذلك الظَّرْف، والحرجُ الذي وجدنا أنفسَنا فيه بعد الواقعة بلحظات، حين جلَسْنا إلى نفسِ الطّاوِلة مُتَفَكّرين فيما كان للتّوّ قد طَرَأ بالنّسبة إلينا، والنّداءُ الذي لا يُقاوَم، والذي جعلنا، أراغون وأنا، نعود إلى النُّقَطِ نَفسِها التي ظهر لنا فيها ذلك السّفنكس[٣] الفِعْليّ في صورة امرأة شابّة مليحة كانتْ تنتقل من رصيف إلى رصيف وتطرحُ أسئلتها

(١) تُفصَلُ الأوراق المُتّصلةُ حوافُّها العليا، لتُصبح عمليّة القِراءة ممكنة.

(٢) أندري دوران: رسّام تشكيلي فرنسي (١٨٨٠ ـ ١٩٥٤).

(٣) في الميثولوجيا اليونانيّة: السّفنكس هو حيوان خرافي، وتحديدًا أسدٌ مُجَنَّح، له رأسُ امرأةٍ وصدرُها، وقد كان يقتلُ المسافِرين حين لا يستطيعون حلّ اللُّغز الذي يسألهم بِصدده، وحين أجاب أوديپ وقدّم حلّ اللغز المذكور، ارتمى السّفنكس من صخرة عالية. وتجدُرُ الإشارة إلى أنّ «السّفنكس» موجود أيضاً، في شكل مختلف بعض الشيء، في ميثولوجيا المصريّين القُدامى، ويُسمّى بالعربيّة «أبو الهول»، وله تمثال في أرض الكنانة.

على العابرِين - وقد أعفانا ذلك السّفنكسُ منْ أسئلته، واحِدنا بعد الآخر - ولقد ركضنا لدى بحثِنَا عنه، على امتداد كلّ الخُطوط التي يُمكن أن تجمع بين النُّقَط المذكورة، ولو بالأشكال الأكثر بُعدًا عن التّوقُّع - ولم تُسْفِرْ تلك المُلاحقة عن نتيجة، فالوقت الذي كان قد مرّ لحظتها بَعْدَ رؤيتِنا لِلمرأة الشّابّة، جعل ذلك البحث فعلا ميؤوسًا من جدواه: هذا ما توجّهتْ نادجا للتّوّ صَوْبَه[1]. إنّها مندهِشة وخائبة الأمل لكونِ ما رويْتُهُ من أحداثِ ذلك اليومِ الوجيزة، بدتْ لي في غيرِ حاجةٍ إلى تَعليقات. فهي تُلِحُّ عليّ في أنْ أُقَدِّمَ إيضاحات تَخُصُّ المعنى الدّقيق، من وجهة نظري، للقِصّة التي رويت، وتخُصّ أيضاً درجة الموضوعيّة التي أُضْفيها على تلك القصّة، ما دُمْتُ قد نَشَرْتُها. أجدُ نفسي مُضطرًّا لأنْ أقولَ لها بأنّي لا أعلمُ شيئا من كُلّ ذلك، وأنّه في مجالٍ مثل ذاك، يبدو لي أنّ الحقَّ في المُلاحظة هو وحده المُتاح، وأَنّي أكُونُ أوّلَ مُنْخدِعٍ بدافِع الثّقة، لَوْ كانتْ ثمّة من خُدعة، لكنّي أرى بوضوح أنّها لا تعتبِرُ أنّي قُمت بِكُلّ ما عليّ، وأقرأ في عينيها فقدانَ الصَّبْر، ثُمّ

(١) أيْ أنّ نادجا قرأتْ، أوّلا، الفصل المُعنون: «الرُّوحُ الجديد»، والذي يروي عن المرأة الشّابّة...

الوُجوم. رُبّما هي تتخيَّل أنّي أكذب: وفيما بيننا، يسودُ شعور أكيد بالحرج. وإذْ تتكلّمُ عن العودة إلى مسكنها، أقترحُ عليها أنْ أُرافِقَها. تُعْطي السّائقَ عُنوان «مسرح الفنون» (تِياترْ ديزارْ) وتقولُ لي إنّهُ يوجد على بُعْدِ خُطًى معدودة من المَحَلّ الذي تقيمُ فيه. ونحن في الطّريق، تتفرّسُ في وجهي مُطوَّلا، صامتةً. ثُمّ تبدأ جفونُها في الانطباق والانفتاح بِسُرعة شديدة مثلما يحدثُ حين نجد أمامنا شخصًا لمْ نره منذ وقتٍ طويل، أو شخصًا لم نكن نتوقّع أنْ نراهُ مُجَدَّدًا، كأنّنا نُريدُ أن نقول إنّنا «لا نُصَدِّقُ عيوننا». ويبدو أنّ صِراعًا ما يستمِرّ في داخِلِها، لكنَّها تسترخي فجأةً، تُطْبِقُ فَمَها كُلِّيَةً، وَتَمْنَحُ شفتيها... هي تُحدِّثُني الآن عنْ السُّلْطَة التي لي عليها، عنْ مَقْدِرَتِي على جعلها تُفَكِّر كما أريد وتقوم بما أريد، رُبّما بشكل أكبرَ ممّا أعتقد أنّي أُرِيدُه. إنّها تطلب منّي بإلحاح، بهذه الطّريقة، ألاّ أقومَ بشيء ضِدّها. فهي تحْسِب أنّ ما مِن شيء يَخُصُّها بِخافٍ عليّ، الآن وحتّى قبل أنْ أعرفها. وهنالِك مشهدٌ قصيرٌ فيه حِوارٌ، في نهاية *«سمكة قابلة للذّوبان»*، يبدو أنّهُ كلّ ما قرأتْ من *«البيان»*[1]، وهوَ، على أيّ حال، مشهدٌ لمْ أستطعْ قَطُّ أن أمنحَهُ

(١) كان عَمَلُ بريتون، *«سمكة...»* (١٩٢٤) قد ظهر، مع *«البيان الأول»*، بين دَفَّتيْ نفسِ الكتاب.

معنًى مُحَدَّدًا، إذْ بالنّسبة إليّ، تبقى الشّخصيات التي تظهرُ فيه غريبةً، وهياجُها أبعد ما يُمكن عن قابليّة التّاويل، فكأنّما جاء بِها عَصْفُ رِمالٍ دافِقةٌ ثُمّ عاد فأخذها - ذلك المشهد خلَّفَ لديْها انطباعا بكونِها شاركتْ فيهِ فِعْلا، بل وبِكونِها لعبتْ فيه دورًا لا يَنْقُصُه الغموض، هو دورُ هيلين(*). وفِكْرتُها عن زمن المشهد، ومناخه، ومواقف ممثّليه كانتْ متلائمة مع تصوّري. وكانتْ تُريدُ أنْ تُريَني المكان «الذي يحدثُ فيه ذلك»: وقد اقترَحْتُ أن نتعشّى معًا. ولا شكّ أنّ خلطًا ما قد حصل في ذهنها، ذلك أنّها وجَّهتْ السّائق، ليس في اتّجاه جزيرة سان لويس[1]، كما كانتْ تحسب،

(*) لمْ أعْرِفْ شخصيًا أيَّ امرأةٍ بهذا الاسْم، الذي كنتُ دائمًا أتضايقُ منه وأجِدُهُ تافِهًا، مثلما كنتُ دائمًا مفتونًا باسْم سولانج. ومع هذا، فمَدَامْ ساكُو، العرّافة التي تقطن برقم ٣، شارع المصانع (لِيزُوزينْ)، والتي لمْ تُخطئ قَطُّ في ما يَخُصُّني، أكَّدَتْ لي في بِداية هذه السّنة، أنّ عقلي مُنْشَغِلٌ جِدًّا بواحدةٍ اسْمُها «هيلين». أَلِذا أَصْبَحْتُ، بعد فترة، شديد الاهتمام بكُلِّ ما يَخُصّ *هِيلِينْ* سميثْ؟ والنّتيجة التي يجب أن نستخلِصَ من هذا، ستكونُ من صِنْفِ تلك التي كانَ قد فَرَضَها عليّ اتّحادُ صورتين شديدتي التّباعُد فيما بينهما في واحِدٍ من أحلامي: «أنا هي هيلين»، قالتْ نادجا. (ه. المُؤلِّف).

توضيح من المترجم: هيلين سميث (١٨٦١ ـ ١٩٢٠): امرأة اشتهرتْ في بدايات القرن العشرين بقدرتها على «التّواصُل» مع الأرواح.

(١) «جزيرة سان لويس»: من جُزُر نهر السّين، وتنتمي إلى الدّائرة الرّابعة من باريس، وتربطها جسورٌ بالدّائرتين الرّابعة والخامسة.

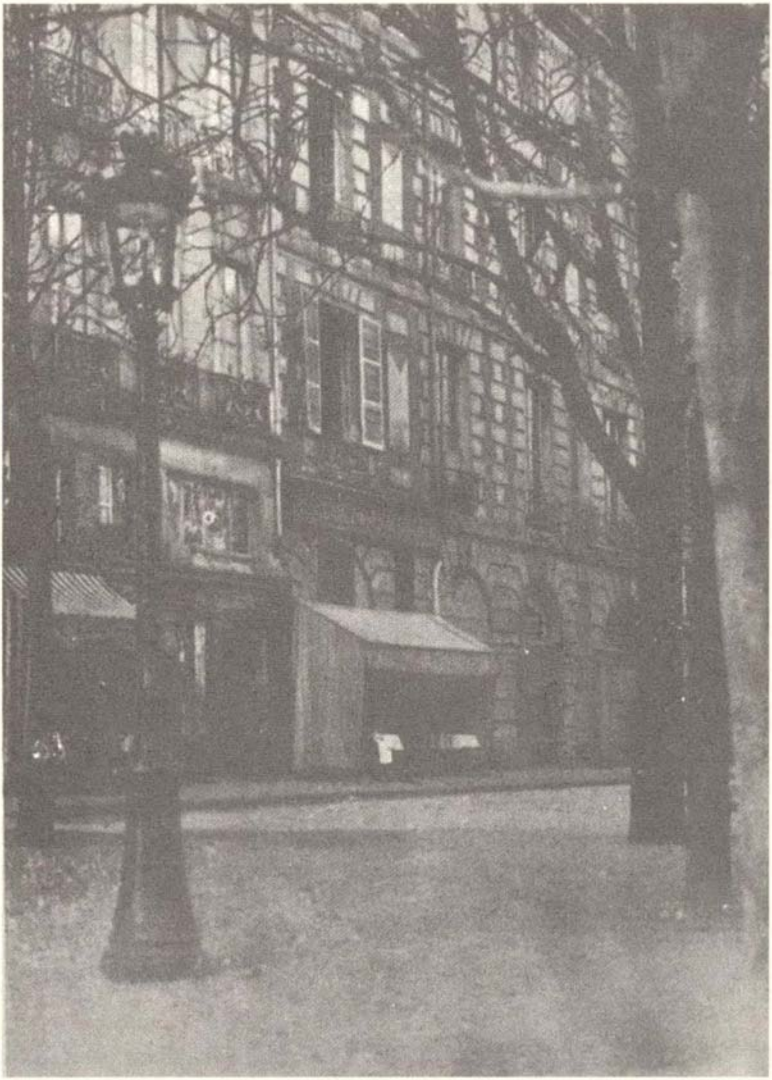


فمَدَامْ ساكُو، العرّافة التي تقطن برقم ٣ (ص. ٨٨)

وإنّما صوبَ ساحة دُوفينْ، والغريب أنّ هذه الأخيرة هي المكان الذي تجري فيه حلقةٌ أخرى من «سمكة قابلة للذّوبان»: «قُبْلَةٌ ما، سرعان ما تُنْسى.» (وساحة دُوفِينْ هاته هي حقًّا من أكثر الأمكنة التي أعرف انزواءً، فهي أرض خلاء قَلَّ مثيلُها بباريس. وكنتُ كُلّما وجدتُ نفسي فيها، أشعر بِأنّ الرّغبة في الذّهابِ إلى مكانٍ آخر تَضْمَحِلُّ في داخلي، فيكونُ عليّ أنْ أدخُلَ في حِجاجٍ مع ذاتي لأتخلّصَ من ضَمَّةٍ شديدة الرِّقَّة، مُلِذّة في إلحاحِها، وفي نهاية المطاف، مُحَطِّمة. ثُمّ إنّي سبقَ أنْ سكنْتُ في فندقٍ مُحاذٍ لهذه السّاحة: «سِيتِي هُوتِيلْ»، حيثُ خارِجون وداخِلون في كلِّ وقت، يُثيرون ريبةَ من لا يَقنَعُ بالتفسيرات الشّديدة البساطة). النّهارُ مُوشِكٌ على الانتهاء. ولنبقَى وحدنا، طلبْنَا من بائع الخمور أنْ يجلب لنا ما نُريد إلى خارج الخمّارة[1]. للمرّة الأولى، تبدو نادجا ميّالة إلى العبث أثناء الأكل. ثمّة سكّير يَحُومُ حول مائدتنا بلا توقّف. وهو يَرْفَعُ عقيرَتِهُ بِأقوال غير متّسِقة، بنبرةِ المُحتجّ. ومن بين ما يقولُهُ تتكرّرُ باستمرار كلمةٌ أو كلمتان بذيئتان يُشَدِّدُ عليْهِما. أمّا زوجتُه، التي تحرُسُه من تحت الأشجار، فتكتفي بأنْ تَصيح فيه من حين لآخر: «يا هذا، أتجيء؟». أحاوِلُ مرارا أنْ أُبْعِدَه، لكن دون

---

(١) أي إلى طاولة بـ«رصيف» الخمّارة.



طلبْنَا من بائع الخمور أنْ يجلب لنا ما نُريد إلى خارج الخمّارة...

(ص. ٩٠)

جدوى. وَإذْ تُقَدَّمُ إلينا المُحلِّيات، تبدأ نادجا في الالتفات حواليها. إنّها متيقّنة من أنّ هنالك نفقا يَمُرّ من تحت أقدامِنا، مُنْطَلَقُه قصر العدالة (تُريني مكان انطلاقه بالضّبط، وهو إلى اليمين بعضَ الشّيء من الدَّرَجِ الأبيض لِمَدْخَل المبنى)، وهو يدورُ على فندق هنري الرّابع. إنّها تتبلبل إذْ تُفَكِّر فيما حدثَ في هذه السّاحة في الماضي وما سيحدث فيها مستقبلا. وحيثُ لم يكنْ يجوس في الظّلّ إلاّ زوجان أو ثلاثة أزواج، يبدو أنّها كانتْ ترى حَشْدا. «والأموات، الأموات!». أمّا السّكّير فمستمِرٌّ في مزاحِهِ التّعيس. ونظرة نادجا تجوبُ الآن البيوت. «أتَرى، هنالك، تلك النّافِذة؟ إنّها سوداء، مثل كلّ الأخريات. أنْظُرْ جيّدًا. بعد دقيقة ستُضاء. سَتُصْبِحُ حمراء.» تمُرّ الدّقيقة. تُضاءُ النّافذة. وبالفعل، فستائرُها حمراء. (أنا آسِف لكون هذا الأمر رُبّما يتجاوز حدود ما يقبل التّصديق. مع ذلك، ففيما يخُصُّ موضوعًا مثل هذا، سأغضَبُ من نفسي إنْ أنا انْحَزْتُ إلى خِيار مُحَدَّد: فأنا أكتفي *بالإقرار* بكون النّافذة انتقلت من حال السّواد إلى الحُمرة، وهذا كُلُّ شيء). أعترف أنّ الخوف بدأ يتملّكني في هذه اللحظة، كما بدأ يُسَيْطِرُ أيضاً على نادجا. «يالَلْهَول! أتَرى ما يجري وسط الأشجار؟ الزُّرْقَةُ والرّيح، الرّيح الزّرقاء. مرّةً واحدة غير هاته، فحسب، رأيتُ هذه الرّيح الزّرقاء

تَمُرُّ بهذه الأشجار نفسِها. كان ذلك من هنالك، من نافذةٍ بفندق هنري الرّابع(*)، وكان صديقي، الثّاني الذي حَدَّثْتُكَ عنه، سيرحل وقتها. وكان هنالك أيضاً صوتٌ يقول: ستموتين، ستموتين. لم أكن أريدُ أنْ أموت، لكنّي شعرْتُ بِدَوخة شديدة... وكُنْتُ بكُلّ تأكيد سأسقط، لولا أنّه كان هنالك من أمسك بي.». أُفكِّر أنّه قد آنَ أوانُ مُغادرة هذا المكان. على امتداد الأرصفة القريبة من النّهر، أُحِسّ أنّها ترتعشُ بِشِدَّة. ثُمّ أبْدتْ رغْبتها في أن نرجِعَ في اتّجاه «لاكُونسْييرْجوري»(١). وهاهي مُتَخَفِّفة من كُلّ حيطة، وشديدة الثّقة فيّ. مع ذلك، فإنّها تبْحثُ عن شيءٍ ما، وتُلِحّ بِشِدّة على أنْ ندلف إلى باحةٍ: باحةِ مُفَوَّضيةٍ للشُّرطة، تتفحّصُ جنباتِها بسُرعة. «ليس في هذا المكان... لكنْ، قُلْ لي، لِمَ يَجِبُ أنْ تدْخُلَ السِّجن؟ ما الذي ستكون قد قُمْتَ به؟ أنا أيضاً كنتُ في السِّجْن. مَنْ كُنتُ؟ حدثَ هذا قبل قرون. وأنت، إذن، من الذي كُنْت؟».

(*) وهو قائمٌ قبالة النُّزُل الذي تحدّثْنا عنه قبل قليل، وهذا التّوضيح هو أيضاً مُوَجَّهٌ لهُواة الحُلُول السّهلة (ه. المؤلّف)

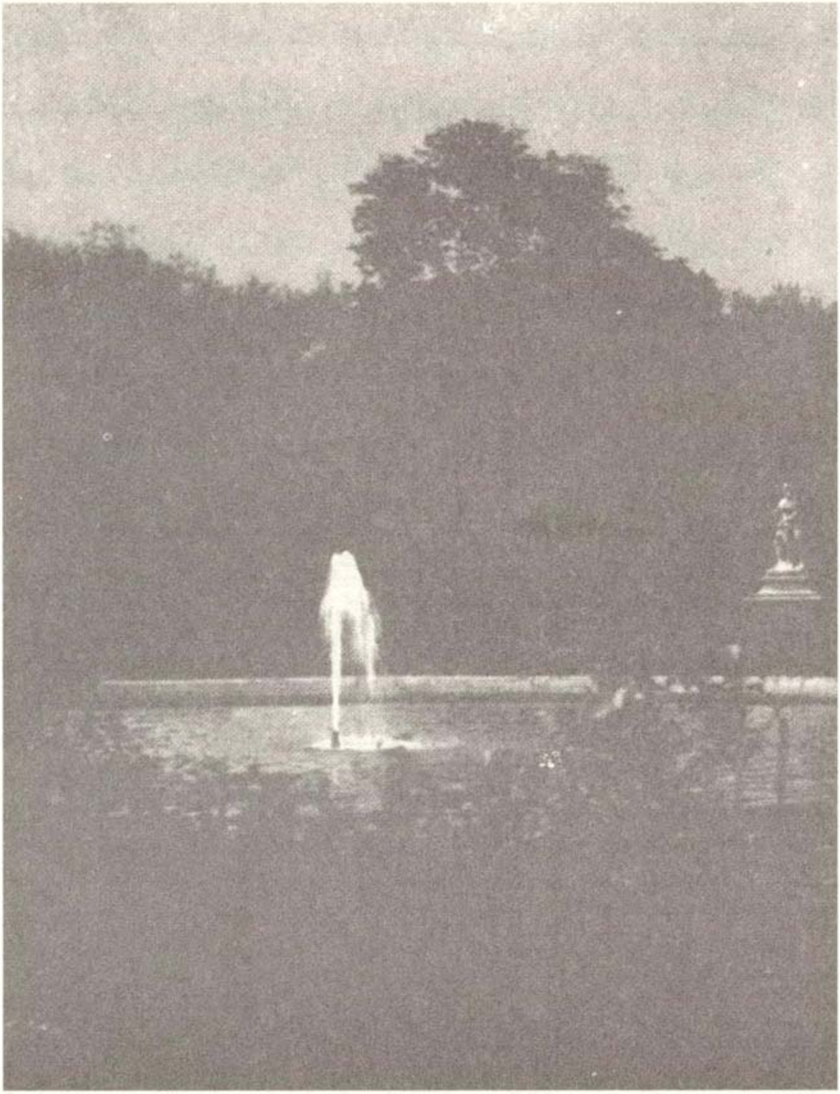
(١) «لاكونسييرجوري»: المبنى الذي كان، في الماضي، «قصر المدينة» الذي قطن به عددٌ من ملوك فرنسا. وفي مرحلة ما من الثّورة الفرنسيّة، كانتْ تُنَفّذُ بداخله أحكام الإعدام الصّادِرة عن «المحكمة الثّورِيّة»، ومن الذين أُعْدِموا فيه: ماري أنطوانيت، دانتون، روْبسپيير، لافوازييه (مؤسّس علم الكيمياء)...

نمشي من جديد بمُحاذاة الحاجز المُشَبّك، وإذا بنادجا ترفض أن تتقدّم. فهنالك نافذة، إلى اليمين، في مستوًى منخفض، تُشْفي على خندق، ما عادتْ نادجا تستطيعُ أنْ تَفْصِلَ عنها نَظَرَها. يلزم إذنْ، ضَرورةً، الانتظارُ أمام هذه النّافِذة التي يظهرُ عليها أنّها مَسْدودةٌ بشكل نِهائيّ، هذا ما تعرفُه هي. فمن هنا يُمكن أن يأتي كُلُّ شيء، ومن هنا يبدأ كلُّ شيء. إنّها تُمسِكُ بالحاجز المُشَبّك بكلتا يديْها لِئَلاً أجتذبَها فتتبعني. لمْ تعدْ تقريبا تُجيبُ على أسئلتي. مغلوبًا على أَمْري، بقيتُ أنتظر أنْ تُعاوِدَ السَّيْر بإرادةٍ منها. لمْ تكن فكرة النّفق قد غابتْ عن ذهنها، وهي تحسبُ أنّها بلا شَكّ عند أحد منافذه. إنّها تتساءلُ عمَّنْ كانَ يُمكِنُها أنْ تكون من بين حاشية ماري أنطوانيت[1]. خُطى المتجوّلين تَجعلُها ترتعد وترتعد. أشعر بالقلق، وأفكّ قبضتيها، الواحدة بعد الأُخرى، عن الحاجز، وفي النّهاية، أقسِرُها على أنْ تتبعني. بِهذه الصّورة مرَّ أكثرُ من نصف ساعة. نقطعُ الجسر، ونتّجه صوبَ اللوفْر. ونادجا ما تنفَكُّ شارِدةً. لأستعيدَ انتباهَها، أتلو عليها قصيدةً لبودلير، لكنّ تغيّراتِ نبراتي بدورها تُسَبِّبُ لها ذُعرا يزيدُ من حِدّته تذكُّرُها القُبلةَ التي لم يَمُرّ عليها وقتٌ طويل. «قُبلةٌ فيها تهديدٌ ما». تتوقَّفُ من جديد، ترتفقُ

(١) ماري أنطوانيت: زوجة لويس السّادس عشر. تمّ إعدامُها سنة ١٧٩٣، بعد إعدام زوجِها الملك ببعض الوقت.

على الدّرابزين الحجريّ، وتتّجِه نظْرتانا إلى مياهِ النّهر التي يتلألأ سطْحُها بالأنوار: «هذه اليد، هذه اليدُ على السِّينْ[١]، لِمَ هذه اليدُ المُشْتعلة على الماء؟ إنّ النّار والماء شيءٌ واحد، حقّا. لكنْ ما الذي تعنيه هذه اليد؟ ما تأويلُك لأمرها؟ دعْني إذنْ أَرَ هذه اليد. لِمَ تُريد أن نغادر هذا المكان؟ ما الذي تخافُه؟ تعتقد أنّي مريضة جِدًّا، أليس كذلك؟ أنا لستُ مريضة. لكنْ ما الذي تعنيه بالنّسبة إليك: النّار على الماء، يَدٌ من نار على الماء؟ (مازحةً:) ليسَ الثَّرْوةَ طبعًا: فالنّارُ والماء هما نفسُ الشّيء؛ أمّا النّار والذّهب، فمُختلفان تمامًا.» نحوَ منتصف الليل، نكون في حديقة «توِيلْري»، حيثُ تُبْدي رَغبتها في أن نجلسَ قليلاً. أمامنا، ينبجسُ دَفْقٌ مائيّ يبدو أنّها تَتتبّعُ المُنحنى الذي يَرْسُمُه. «إنّها أفكارُك وأفكاري. لاحِظْ من أين تنطلق كُلُّها، والمَدى الذي يصل إليه ارتفاعُها، وكيفَ أنّها حين تسقُط، يبدو ذلك أكثرَ جمالا. ثُمّ إنّها فَوْرَ انْفِراطِها، تُسْتعادُ بِنفسِ القُوّة، ومن جديد، تكون تلك الاندفاعة التي تنكسِر، وذلك السُّقوط... وهكذا إلى ما لا نهاية.» أَرفعُ عقيرتي: «لكنْ، نادجا، إنّ هذا لأمرٌ شديد الغرابة! فمن أين استقيتِ هذه الصّورة التي هي واردة بنفس الصّيغة تقريبا في مؤلَّف لا يُمكنُ أنْ تعرفيه، مؤلَّفٍ

(١) أي: نهر السّين.



أمامنا، ينبجسُ دَفْقٌ مائيّ يبدو أنّها تَتتبّعُ المُنحنى الذي... (ص. ٩٥)

انتهيتُ للتوّ من قراءته؟» (وأشرح لها أنّ الصّورة المذكورة مجسّدة من خلال رسم صغير، يوجد أعلى المحاورة الثالثة من «*محاورات هيلاس وفيلونوس*» لِ: بِرْكلي، في طبعة ١٧٥٠، وتحت الرّسم تعقيب: «Urget aquas vis sursum eadem flectit que deorsum»[(١)] («إنّها القُوَّة نَفْسُها، تدفع بالماء نحو السّماء وتجعله يسقط»)، يكتسي في نهاية الكتاب، فيما يخُصُّ الدِّفاع عن الموقف المثاليّ، دلالة أساسِيّة.) لكنّها لا تُنْصِتُ إليّ، فاهتمامُها كُلُّهُ مُنْصَبٌّ على ذهابِ وإيّابِ رجلٍ يَمُرُّ أمامنا مرَّاتٍ عديدة وتَحْسِبُ هي أَنَّها تعرفُه، ذلك أنّ هذه ليستْ المرّة الأولى التي توجدُ فيها في هذه الحديقة. وهذا الرّجل - إنْ كان فِعلا مَنْ تعتقد - كان قد أبْدى رغبته في الزّواج بها. وقد جعلَها هذا تُفَكِّرُ في ابنتِها الصّغيرة، التي أخبرتْني بوجودِها، مُبْدِيةً الكثير من الاحتياطات، فهي شَديدةُ التَّعَلُّقِ بها، خاصَّةً لكونِها لا تُشْبِه بقيّة الأطفال إلا قليلاً جِدًّا، «فلديها ميلٌ مستمرّ إلى خَلْعِ عيون الدُّمى لرؤيةِ ما يوجد خلفها». تعرفُ نادجا أنّها تجذب الأطفال دائما: فأينما كانتْ، تجدهم يرغبون في التَّحَلُّقِ حولها، والاقترابِ منها للابتسام لها. إنّها الآن تتكلَّم كما لو كانتْ تتحدَّثُ إلى نفسِها فحسب، وما تقولُه لم يَعُد يثيرُ اهتمامي.

---

(١) باللاتينية، في الأصل.


rget aquas vis sursum eadem, flexit que deorsum.

TROISIÉME

DIALOGUE

PHILONOUS. Hé bien, *Hyla*
quels sont les fruits de vos m
ditations d'hier ? vous ont-

يوجد أعلى المحاورة الثالثة من *«محاورات هيلاس وفيلونوس»*...

(ص. ٩٧)

إنّها تُديرُ رأسَها بِحيثُ لا أرى وجهها، أمّا أنا فَبدأتُ أشعر بالتّعب. لكنْ، ودون أنْ يَبْدُرَ منّي ما ينمّ عن الضّجر، تقول: «نقطة، وهذا كلّ شيء. أحسستُ فجأةً أنّني سأُسبّبُ لك أَلَمًا. (تستديرُ نحوي:) لقد انتهى كُلُّ شيء.». نغادِر الحديقة، وتقودنا خطانا في شارع سانْت-هُونُورِي إلى حانةٍ لم تُخَفِّتْ أضواءَها. وهي تُشَدِّد على كوننا جِئنا من ساحة دوفين إلى حانة «الدّلفين»[1]، (وفي لعبة المماثلة[2]، فيما يخصّ فئة الحيوانات، كثيرًا ما كُنْتُ أماثَلُ بالدّلفين). لكنّ الذّعر ينتاب نادجا إذ ترى شريطَ فسيفساء له امتداد من على النّضَد إلى الأرضيّة، وعلينا الانصراف فورًا. نتّفق على ألاّ نلتقي بمقهى «نوڤيل فرانس» إلاّ مساءَ بعدِ الغد.

٧ أكتوبر. - عانيتُ من صُداع في الرّأسِ شديدٍ، نَسَبْتُه، مُحِقًّا أو مُخطِئًا، إلى الانفعالات التي عِشتُ خلال تلك الأمسيّة وإلى المجهود الذي كان عليّ بذلُه لأكون يَقِظًا ولأَتكيَّف مع الظَّرف. مع هذا، فقد استوحشْتُ لنادجا طيلةَ الصّبيحة، وأنّبْتُ نفسي لِكوني لم أطلب منها أن نجعل موعدَ لقائنا اليوم. إنّي غاضِبٌ من نفسي.

---

(١) «دوفانْ، بالفرنسيّة.

(٢) لعبة المُماثلة: اسْمُ واحد من ألعاب عديدة كانت المجموعة السّوريالية تتعاطاها، تُطرح خلاله أسئلة على واحد من أعضاء المجموعة عن الحيوان الذي يتناسب وكُلاً من أفراد المجموعة...

يبدو لي أنّي شديدُ السَّبْرِ لنادجا، لكنْ كيفَ لي أنْ أتفادى ذلك؟ كيف تنظر هي إليّ، كيف تحكمُ عليّ؟ إنّه لأمر لا يُغتفر أن أستمرّ في لقاءاتي معها إن كنتُ لا أُحِبُّها. أأنا لا أُحِبُّها؟ إنّي، وأنا قريبٌ منها، أكون، في الوقت نفسِه، أكثر قربًا من الأشياء القريبة إليها. وفي الوضع التي هي فيه، ستحتاج إليَّ ضرورةً، بصورة أو بأخرى، على غير انتظار. ومهما يكنْ طلبُها، فإنّ رفض الاستجابة إليه سيكون مَقيتًا، بالنّظر إلى مدى نقائها وتخلّصِها من كلّ ارتباط بالدّنيا، فحرصها على الحياة واهٍ، غيرَ أنّهُ رائع. بالأمس كانتْ ترتعش، رُبّما من البرد. لَشَدَّ ما كان لباسُها خفيفًا. سيكون أيضاً ممّا لا يُغتفر ألاّ أُطَمئنَها على نوعيّة الاهتمام الذي أستشْعِرُه تجاهها، وألاّ أجعلَها تقتنع بأنّه غيرُ واردٍ أن تكون هي، بالنّسبة إليّ، موضوعَ رغبةِ اسْتطلاع أو نزوةٍ، فلا ينبغي أن يدور ذلك بخَلَدِها. ما العمل؟ فأنْ أُوَطّن نفسي على الانتظار حتّى مساء الغد أمرٌ مُستحيل. وماذا أعمل، بعد ظهيرة اليوم إنْ لمْ ألمحها؟ وإذا كنتُ سوفَ لن أراها، بَعْدُ، أبدًا؟ إذنْ فلن أتمكّنَ من أن أعرف. سأكون قد استَحْقَقْتُ ألاّ أعرف. والمناسبة لنْ تعودَ أبدًا. ذلك أنّ البشائر الكاذبة يُمكنُ أن توجَد، وكذلك التّنعُّم الذي يدوم يومًا واحِدًا فحسب، وهي كُلّها بمثابةِ مَهاوٍ لِلرّوح، هاوياتٍ، من صنف الهاوية التي ارتمى فيها طائرُ الكَهانة، الكئيبُ بصورةٍ بهيّة. ما الذي

أستطيعُ فعلَه سِوى أنْ ألتحق، نحو السّاعة السّادِسة، بالحانة التي سبق أن التقينا فيها؟ غيرُ وارِدٍ طبْعًا أنْ ألتقيها هنالك، اللّهمّ إلاّ إذا... لكنْ، ألا تكمن الإمكانية القويّة للتّدخّل من قِبَل نادجا في تعبير «اللّهمّ إلاّ إذا» هذا، وبصورة تتجاوز كثيرا ما يمكن أن يُتيحه الحظّ؟ أَخرُجُ نحو السّاعة الثّالثة مع زوجتي وصديقةٍ لنا؛ وفي التّاكسي نستمرّ في الحديثِ عنها، مثلما فعلنا أثناء الغداء. فجأةً، وفيما لمْ أكُنْ أعيرُ المارَّة أدنى انتباه، جعلتني هيئةٌ ما غامضة، سريعةُ العبور على الطِّوار الأيسر بِمدخل شارع سان جورج، أقرعُ زجاج النّافذة بشكل آليٍّ تقريبا. فَكما لو أنّ نادجا كانت قدْ مرّتْ. في واحد من الاتّجاهات الثّلاثة التي يمكنُ أن تكون قد مَضَتْ فيها، وبِصورةٍ جزافيّة، أمضي راكضًا. إنّها هي، بالفِعل، واقفةً، تتحادثُ مع رجلٍ يبدو لي أنّه كان، قبل لحظات، يُرافِقُها. ببعضِ السُّرْعة، تُفارقهُ لتَلْحقَ بي. في المقهى، نَشْرع في حديث مُتعثّر. هذان يومان متتابعان ألتقيها خلالَهُما، وواضِحٌ أنّها تحت رحمتي. وبِصَرْفِ النّظر عن هذا، فهي تبدو حائرةً. وضْعُها المادّيّ ميؤوسٌ منه، ومنْ أجل أن يكون لها حظٌّ في تحسينه، ينبغي ألاّ تعرفني. تَجعلُني ألمس رداءَها، لتُبيّن لي أنّه فعلا متين، «ولكنّ ذلك على حسابِ كُلّ سِمات الجمال المُمْكِنة». لم يعدْ بإمكانها الاستمرار في التّسَلُّف، ثُمّ إنّها تتعرّض لتهديدات المُشْرف على الفندق، الذي

يُوعِزُ إليها، أيضاً، بأمور شنيعة. وهي لا تتكتّم البتّة على السّبيل الذي ستسلكُه لكسب النّقود لو لمْ أكنْ أنا موجودًا، رغم أنّها لم تعد تملك المبلغ اللازم لتصفيف شَعْرِها والالتحاق بفندق كلاريدج[1] حيثُ لا مَفَرَّ منْ أنْ... «الأمر هكذا، تقول لي ضاحِكَةً، النّقود تهربُ منّي. وعلى أيّ حال، فكلّ شيءٍ قد ضاع الآن. حدثَ مرّةً واحِدةً أنْ كان في حوزتي خمسة وعشرون ألف فرنك، تركها لي صديقي. وكان هنالك من أكّدَ لي أنّي قادرةٌ على مُضاعَفَةِ ذلك المبلغ ثلاثَ مرّاتٍ في أيّام معدودة، شريطةَ أن أمضيَ إلى «لاهاي» وأحصُلَ مقابِلَهُ على كمّية من الهيروين. وَاسْتلمْتُ خمسةً وثلاثين ألْفَ فرنكٍ أخرى لأستعملها بنفسِ الطّريقة. وتمّ الأمر على ما يُرام. بعدها بيومين، كنتُ في طريق العودة، وفي حقيبتي كيلوغرامان اثنان من المُخَدِّر. وكانت الرّحلة تجري في أحسن الظّروف. مع ذلك، وأنا أنزلُ من القطار، سمِعتُ ما يشبِهُ صَوْتًا يُسِرّ لي: لنْ تَمُرّي. وما إن وصلْتُ إلى الرّصيف حتّى قدِم نحوي رجل، مجهولٌ تمامًا بالنّسبة إليّ. «معذرة، قال لي، أهي فعلا الآنسة د... مَنْ لي شرفُ التّوجّه إليها بالكلام؟ - نعم، لكن اعذُرْني، فأنا لا أعرف... - لا يهمّ، هذه بطاقتي.».

---

(١) فندق كلاريدج: فندق فخم بشارع الشّانزيليزي، كانتْ تُمارَسُ فيه دعارة «مُرَفّهة».

واقتادني إلى مخفر الشُّرطة. هنالك، يسألونني عمّا لديّ في الحقيبة. أقول لهم ما فيها، طبعًا، وأفتحها. وقد أطلقوا سراحي في اليوم نفسِه، إثْرَ تدخُّلِ صديقٍ لي، وهو مُحامٍ أو قاضٍ، يُدعى ج... ولم يطرحوا مزيدًا من الأسئلة في الموضوع، وأنا نفسي كنتُ في حال من الانفعال نسيتُ معها أن أُشير إلى أنّ الحقيبة لم تكنْ تحتوي على كلّ شيء، وأنّه كان ينبغي أيضاً البحثُ تحت شريط قُبّعتي. لكنّ ما كانوا سيعثرون عليه لم يكن يستحقّ الاهتمام. لقد احتَفظتُ به لنفسي. أقسِم لك أنّي أقلعتُ من زمن طويلٍ عن تعاطي المُخَدّر.». بيدها تدعكُ الآن رسالةً تُظْهِرُها لي. إنّها منْ رَجُلِ التقَتْهُ ذات أَحَدٍ وهي تغادِر قاعة «التّياتر-فرانسي» («المسرح الفرنسي»). لا شكّ، تقول هي، أنّه مُستخْدَم، «ما دامَ قد انتظَر أياما عِدّة قبل أنْ يكتُبَ إليّ، فلمْ يَكتبْ إلاّ في بداية الشّهر». إنّ بإمكانها أنْ تتّصل هاتفيًّا به أو بآخَرَ غيرِه، لكنّ عزْمها لمْ يَقِرَّ على ذلك. فأكيدٌ جِدًّا أنّ النّقود تهربُ منها. ما قدرُ المبلغ الذي تحتاجُه بشكل فوريّ؟ خمسُمِئة فرنك. لم أكنْ أحمل ذلك المبلغ لحظتَها، وما إنْ أبْدَيْتُ استعدادي لِتسليمها إيّاه في اليوم المُوالي حتّى تبدَّدَ قلقُها كُلِّيةً. لذّ لي مُجَدّدا أنْ ألمسَ هذا المزيج من الخِفَّةِ والحَماسة. وبتقدير، قبَّلْتُ أسنانَها البارِعة الجمال، وقالتْ هي، بأناة ورصانة، مُكَرِّرةً العبارة بنبراتٍ أعلى في المرّة الثّانية: «تناوُلُ القربان يَتِمُّ في

صَمت... تناوُلُ القُرْبان يَتِمّ في صَمت». ذلك أنّ هذه القُبْلة، قالتْ مُوَضِّحةً، خلّفتْ في نفسِها انْطِباعًا بِحدوثِ أَمْرٍ قُدسيٍّ كان لأسنانها فيه «وظيفةُ القربان».

٨ *أكتوبر*. - أفتحُ، إذْ أستيقِظُ، رسالةً من أراغون، أرْفَقَها بنسخةٍ فوتوغرافيّة لِلرُّقعة التي تتوسّط لوحةً لِأُوتْشِيلُّو[(١)] لمْ أَكُنْ أعرِفُها. تحمل هذه اللوحةُ عنوان: *انْتِهاكُ قُدسيّة القربان*»[(*)]. يُؤذِنُ النّهارُ، الذي مرّ من دون واقِعةٍ أخرى تُذكر، بالرّحيل، وأمضي إلى الحانة المعتادة («في فرنسا الجديدة») حيثُ أنتظر نادجا دون جدوى. يُرْهِبُني أكثرَ من أيِّ وقتٍ مضى أنْ تختفي. ما بِيَدي سوى أنْ أحاوِلَ اكتِشافَ المكان الذي تقطُنُ به، والذي لا يبعُد كثيرًا عن «مسرح الفنون» (تياتر ديزار). أتمكّن من ذلك دون عناء: إنّها تسكن بثالث فندق أدخلُه لأسأل عنها، فندق المسرح (التّياتر)، بشارع «شِيروا». لا أجدُها فيه، فأتركُ لها رسالة أسألها فيها عن الطّريقة التي يُمكن أن أعتمدها لأُوصِلَ إليها ما وعدتُ به.

---

(١) هو پاولو أُوتشيلّو Paolo Uccello (١٣٩٧ ـ ١٤٧٥)، رسّام تشكيليّ إيطالي. يُعَدُّ واحِدًا من أبرز الفنّانين الفلورنسيّين في عصر النّهضة.

(*) لنْ أرى نسخةً فوتوغرافيّة لهذه اللوحة بتمامِها إلاّ بعد هذا التّاريخ بِشهور. وقد بدتْ لي حَمُولتُها من المقاصِد الخَفِيّة كبيرةً، ويبقى تأويلُها على جانبٍ من الصّعوبة (هامشٌ للمؤلّف).



انتهاك قدسية القربان... (ص. ١٠٤)

٩ *أكتوبر*. - اتّصَلَتْ نادجا هاتفيًّا في غيابي. والشّخص الذي أخذَ السّمّاعة، وسألَها، مِنْ قِبَلي، عن طريق الوصول إليها، أجابَتْهُ: «لا يُوصَلُ إليّ». لكنّها بعثتْ إليّ بعد ذلك بقليل، كلمةً مستعجَلة، تدعوني من خِلالِها إلى المجيء إلى الحانة في الخامسة والنّصف. وهنالك أجِدُها بالفعل. غيابُها عنّي بالأمس كانَ غَيْرَ مقصود: فبصورة استثنائيّة، كُنّا قد حَدّدْنا موعِدَنا في «الرِّيجانس»، وأنا من نَسِيَ ذلك. أُسَلِّمُها النّقود(*). وتشْرع في البكاء. نحن وحيدان في الحانة، لكنْ ها شَحّاذٌ متقدِّمٌ في السِّنّ يدخل، مُثْبِتًا حُضوره بأسلوبٍ لمْ أشْهَدْ له مثيلا من قبل في أيّ مكان. إنّهُ يَعْرِض صُوَرًا تافهة تتعلّقُ بتاريخ فرنسا. تلك التي تمتدّ بها يدُه نحوي، التي يُلِحّ على أنْ آخُذَها منه، تتعلَّقُ ببعضِ الأحداث التي تعود إلى عهدَيْ لويس السّادس ولويس السّابع (وكنتُ بالضّبط قد شَرَعْتُ في الاهتمام بتلك الحقبة، في نطاقِ انْشِغالي بِـ«محاكِمِ الحُبّ»[1]، وتَوَقَّدَ خيالي لِتَمَثُّلِ ما كانَ يُمكنُ أن يكون عليه تَصَوُّر

(*) المبلغ الذي سلّمتُها إيّاه يُضاعِفُ ثلاثَ مرّات المبلغ الذي كانتْ ترتقب، وفي هذا تدخّلت الصُّدفَة أيضًا. صُدْفةٌ أدركْتُها الآن فحسب. (هامش للمؤلِّف). - يُلَمّح بريتون، في هذا الهامش، إلى ما سبقَ أن توخّته نادجا من جلب الكوكايين من لاهاي: مُضاعفة المبلغ الذي كان لديْها ثلاثَ مرّات. (المترجم).

(١) في العصر الوسيط بأوروبا، كانتْ «محاكم الحُبّ» تُقام، في أوساط معيّنة، على سبيل اللعب، للفصل في الخلافات التي تنشأ بين المُحِبّين.

M. 1a

HISTOIRE DE LA FRANCE

Les Croisades — Concile de Clermont ([illegible]) **— Pierre l'Ermite prêchant la 1re Croisade — Assemblée de Vézelay** ([illegible]) **— Saint Bernard prêchant la 2e Croisade**



La plus brillante expédition féodale, la 1re Croisade, fut entreprise pour délivrer la Palestine de la domination des Musulmans. A la voix de Pierre l'Ermite au concile de Clermont, que le pape Urbain II présidait en personne, le peuple et les barons prirent la croix au cri de « Dieu le veut! » La pauvre armée composée d'hommes, de femmes et d'enfants conduite par **Pierre l'Ermite** et **Gauthier-sans-Avoir** *fut écrasée par les* Turcs.

Les Croisés, disciplinés et dirigés par **Godefroy de Bouillon**, débarquèrent en Asie ; ils furent vainqueurs à Dorylée, s'emparèrent d'Antioche et entrèrent dans Jérusalem, après un assaut heureux le 15 juillet 1099.



Louis VI le Gros ([illegible]) essaya de chasser de Normandie **Henri Ier** roi d'Angleterre et sut intimider l'empereur d'Allemagne **Henri V** qui voulait envahir la France.

Au plus fort d'un combat, un soldat anglais saisit par la bride le cheval du roi de France en criant : « Le roi est pris! » — « On ne prend jamais le roi, pas même aux échecs » répondit le roi Louis VI, et il tua l'Anglais.



Louis VII et Suger, Abbé de St-Denis

Louis VII ([illegible]) pressé par **St Bernard** et voulant expier le massacre de Vitry prit la Croix. Cette 2e Croisade fut désastreuse : le roi ne put s'emparer de Damas et revint après avoir perdu toute son armée.

Louis VII, dit le Jeune, était faible, indécis ; il eut pour conseiller **Suger**, abbé de St-Denis, qui le dirigea pendant les dix premières années de son règne et prit la régence au moment de la seconde *Croisade*.

Pendant deux ans, Suger empêcha le divorce du roi qui devait enlever l'Aquitaine aux Capétiens et qui fut consommé quelques mois après sa mort, au concile de Beaugency.

Les règnes de Louis VI et de Louis VII voient les premiers progrès de la bourgeoisie qui s'organise en communes et en villes franches.

[illegible]

[illegible]

وكنتُ بالضّبط قد شرَعْتُ في الاهتمام بتلك الحقبة... (ص. ١٠٦)

الحياة لدى أهل ذلك الزّمان). يُعَلّقُ الشّيْخُ بصورة غامضة جِدًّا على كُلٍّ مِن الصُّوَر، ولا أتمكّنُ من فهمِ ما يَقولُه عن «سُوجِرْ»(*). مقابِلَ الفرنكين اللذينِ أعطيتهُ إيَاهُما، والفرنكين اللذين زِدْتُ عليهما بُغْيَةَ أنْ يمضي لِحالِ سبيله، أَصرَّ بِشِدّة على أنْ يَترُكَ لنا كُلَّ صُوَرِه، بالإضافةِ إلى نَحوِ عَشْرٍ من البطاقات البريديّة الصَّقيلة المُلوّنة، تُمثِّلُ صُوَرُها نِسْوةً. إنّه لمستحيلٌ أنْ أجعلَه يتراجع. يَمْضي القهْقَرى في انْسِحابِهِ، قائلا: «لِيُبارِكْكِ الله يا آنسة، ليباركَكَ الله يا سَيّدي.» الآن، تجعلُني نادجا أقرأ رسائلَ تلقّتها منذ وقتٍ قريب، رَسائل تَنْبُو عنها ذائقتي. فبعضُها حافِلٌ بالتّباكي، وبعْضٌ تَسُودُه نَبرة خَطابيّة مُفَخَمّة، كما أنّ مِن بينِها رسائلَ تَحمِلُ على الضّحك، وهي تلك التي تحمِلُ توقيعَ ج... ذاك، الذي أُشيرَ إليه من قبل. ج...؟ آه، نَعَمْ، إنّهُ اسمُ رئيسِ غُرْفَةِ الجنايات ذاك، الذي أباحَ لِنفسِهِ، قبل أيّام، أثناء محاكمة المرأة التي تُسَمّى سِيِرِي، والمُتّهمة بتسميم عشيقِها، أنْ يَتلفَّظَ بعبارةٍ وَضيعة، مُقَرِّعًا الظَّنينة لكونها لا تملِكُ حتّى حِسَّ «الاعتراف بالجميل المُسْدى إلى بَطْنِها» (مِمّا استثارَ ضَحِكَ الجمهور). إنّ پول إيلوار كان قد رغب

(*) حين كان النّحيل سُوجِرْ يُسْرِع نحو *[نهرِ] السّين* (غِيّوم أبولينير). (هامش للمؤلّف (١٩٦٢). وسوجِرْ (١٠٨٠ ـ ١١٥١) هو رجل كنيسة ورجل دولة فرنسيّ. (ه. المترجم)

في أن يتمّ العثور على هذا الاسْم بالضَّبط، ذلك أنّه كان قد نسيَه، فبقِيَ مكانُهُ فارغًا في مخطوطة «أقوال الصُّحُف» المُهَيّأة للنّشر في مجلّة *«الثّورة السّوريالية»*. وإنّي لألاحظُ بعدم ارتياح أنّه قد طُبِعَ رسمٌ لِميزانٍ على ظَهْرِ ظُروفِ رسائله.

١٠ *أكتوبر*. - نتعشّى على رصيف «مالْكَيْ»، بمطعم ديلابُوردْ. النّادل يُثيرُ الانتباه بِشِدّة خُرْقِه: فلكأنّهُ مفتونٌ بنادجا. إنّهُ ينشغلُ بطاولتنا بشكل مُبالَغٍ فيه ولا ضرورةَ له، مُزيحًا عن غِطائها فُتاتًا وهْمِيًّا، مُزَحْزِحًا دونما داعٍ حقيبة اليد، مُظْهِرًا انْعِدام قُدْرةٍ تامّ على تَذَكُّرِ طلباتنا. خلسةً تضحكُ نادجا، وتُنْبِئُني بأنّ الأمر لنْ يتوقّف عند هذا الحدّ. وبالفِعل، فهو يقوم بالخِدمة بشكل عاديّ، على الموائد القريبة منّا، ولكنّهُ يَسْكبُ بعضَ الخمر إلى جانب كأسينا، ورغم أنّهُ يتّخذ احتياطات مُشَدّدة وهو يضع صحنًا أمامها أو أمامي، فهو يزحزح صحنا آخر فيجعلُه يهوي أرضًا ويتهشّم. وما بين أوّلِ الوجبة وآخِرِها (وندخلُ مجدّدًا في ما لا يُصَدَّق)، أَعُدُّ أحَدَ عشرَ صحنا، كُلّها انْكَسرتْ. كلَّ مرّة يجيء فيها من المطبخ - والواقع أنّه يُلْفي نفسَه قُبالَتَنا- يتطلّعُ إلى نادجا، ويبدو مأخوذًا بالدُّوار. حالٌ يبدو مُضْحِكًا ومؤلِمًا في نفسِ الوقت. وفي نهاية المطاف، لَمْ يَعُدْ يقتربُ من مائدتنا، وعَسُرَ علينا أنْ نُكْمِلَ عشاءَنا. ليستْ نادجا بتاتًا بالمُستغربة. فهي تعرف أنّ لها سُلْطانًا على بعضِ

الرّجال، من بينِهِمْ المنتمون إلى الجنس الأسود، الذين يجدون أنفسهم مقسورين على المجيء إليها ومُحادثتها، وذلك أينما حَلَّتْ. وها هِي تحكي لي أنّها، في السّاعة الثّالثة، اسْتَلَمتْ من شُبّاك محطّة مِتْرو «لوپولوتْيي» قطعة نقدية جديدة من فئة الفَرَنْكَيْن، وضَمَّتْها بين كَفَّيْها وهي تمضي عبْرَ السّلالم. وتوجّهَتْ إلى المُسْتَخدم الذي يخرمُ التّذاكر بالسّؤال: «وَجهٌ أمْ قَفا؟». أجاب: قَفا. كانت الإجابة سليمة. «سألْتِ يا آنسة عمّا إذا كنْتِ سترين صديقَك بعد قليل. سَتَرِيْنه.» ذَرَعْنا أرصفة «السّين»، وأصبحنا قُبالة «المعهد»[1]. إنّها تُحَدِّثُني مُجَدَّدًا عن ذاكَ الرَّجل الذي تُسَمّيه «الصّديق الكبير»، وتقول إنّها مَدينةٌ له بكونها كما هي. «فلولاه لكنتُ الآن من أسوَأ المومِسات.» تُخبِرُني أنّه كان يُنَوِّمُها في بداية كلّ ليلة، بعد العشاء. وقد تطلّبَ منها الانتباهُ إلى هذا الأمر أشْهُرًا عِدَّة. فقد كان يجعلها تَسْرُدُ له بالتّفاصيل ما فعلتْه خلال يومِها، وكان يُعْلِنُ عن ارْتياحِهِ لما يبدو له حسنًا، وعن استهجانِهِ لِما سِوى ذلك. كان أثرُ هذا أنّها، بعدَ ذلك، أصبحتْ تستشعِرُ دائمًا، إذا فكّرتْ في الإقدامِ على ما نهاها عنه، عَدَمَ ارتياحٍ ذا طابَعٍ بَدَنِيٍّ

(١) المقصود بـ«المعهد» هو «معهد فرنسا»، ومقرّه برصيف كونتي بالدّائرة السّادسة (باريس)، والمبنى الذي يُسَمّى باسْمِه هو مقرّ عدد من الأكاديميّات كالأكاديمية الفرنسيّة، وأكاديمية العلوم، وأكاديمية الفنون الجميلة...

يتمركزُ في رأسِها، ويَمنعُها من القيام بِما كانتْ ستقومُ به. هذا الرّجل الذي تَغْمُرُهُ لِحيتُهُ البيضاء، والذي شاءَ أن تجهلَ عنْهُ كُلَّ شيء، بدا لها كأنّه مَلِك. ففى أيّ مكان دخلتْه برفقتِه، كانتْ تَشعُر أنّ مُرُورَه يستثيرُ حَرَكةَ اهتمامٍ مُجِلٍّ. مع هذا، فبعد تلك الأيام، رأَتْهُ مُجَدَّدًا ذاتَ مساء، على مقعدٍ بمحطّةٍ للمترو، وبدا لها جِدَّ مُتعبٍ، شَديدَ الإهمال لهندامِه، بالِغَ الهَرَم. ننعطِفُ عبرَ شارعِ «السِّينْ»، فنادجا تُقاوِم فكرةَ المُضِيِّ أبْعَدَ في خَطٍّ مُسْتقِيم. إنّها شاردةُ الذّهن مُجَدَّدًا وتقولُ لي إنّها تتابعُ على صفحةِ السّماء بَرْقًا ترسُمُهُ يَدٌ، بأناةٍ. «دائمًا هذه اليد». وبإشارةٍ تُريني صورةَ يَدٍ فِعْلِيّةٍ على مُلْصَق بعيدٍ قليلاً عن مكتبة «دُورْبونْ». ثَمّةَ فِعْلا، في حيّزٍ يبدو جِدّ مُرتفعٍ عن رأْسَيْنا، يَدٌ حمراء تُشيرُ بِسَبَّابتِها إلى شيءٍ ما، في حركةِ إطراءٍ لمزاياه. لَمْسُ هذه اليد ضروريّ بالنّسبة إليها بشكل مطْلَق، وهي تُحاوِلُ الوصولَ إليها قَفْزًا. وتتوصَّلُ إلى إطباقِ يدها عليها. «اليَدُ التي مِن نار، إنَّها تتعلَّقُ بك، أتعلم، إنّها أنت.». تبقى صامتةً بعضَ الوقت. أعتقد أنّ عينيها مغرورقتان. وفجأة، هاهي قُبالتي، مُوقِفَةً إيّايَ تقريبًا، تتوجَّهُ إليّ بالنّداء بطريقتها العجيبة هاته، كما لو أنّ أحدَهُمْ يُنادي شَخْصًا ما، مُتنقِّلا من قاعة إلى قاعة في حِضْنِ فارغ: «أندري؟ أندري؟... ستكتبُ روايةً عَنّي. أؤَكِّدُ لك ذلك. لا تَقُلْ لا. اِحْذَرْ: فكلُّ ما يُوجَد يفقدُ قُوَّتَه، كُلّ ما يوجَدُ

يَزُول. مِنّا نحن، يجبُ أن يبقى شيء ما... لكن لا عليك: ستتّخذ لك اسْمًا آخر. أيّ اسْمٍ، أتريدُ أنْ أقولَ لك، إنّه لأمرٌ شديد الأهمّيّة. يجب أن يكون، إلى حَدٍّ ما، اسمَ النّار، فالنّار هي دوما التي تُعاوِدُ الحضور حين يتعلّق الأمر بك. اليدُ أيضاً، لكنّها دون النّارِ أهمّيةً. ما أراهُ هو شُعْلةٌ تنطلق من الرُّسْغ، هكذا (تقومُ بحركةِ مَنْ يَجْعَلُ ورقةَ لعبٍ تنزلق إلى داخِلِ كُمِّه)، فيترتّبُ عن ذلك احتراقٌ فوريّ لليد، واختفاؤها في طَرْفةِ عَيْن. ستجِدُ اسْمًا مُسْتعارًا، لاتينيًّا أو عربيًّا(*)(1). عِدْني. هذا ضروريّ.». وتعتمِدُ صورةً جديدة لِتَجعلني أفهمُ أسلوب عيشِها: الأمر كما في الصّباح، إذْ تنتهي من الاستحمام وتشرعُ في الابتعاد بجسدها، فيما تُحَدِّقُ عيناها إلى سطح ماء الاستحمام: «أنا الفِكرةُ على ماءِ الحمَّام في حجرة بلا مرايا». كانتْ قد نسيتْ أنْ تُخبِرَني بالمغامرة الغريبة التي عاشتْها أمسِ مساءً، نحوَ السّاعة الثّامنة، حين كانتْ تمضي مُتنزِّهةً عبر أحد أروقة «الپاليه رويال» (القصر الملكي)،

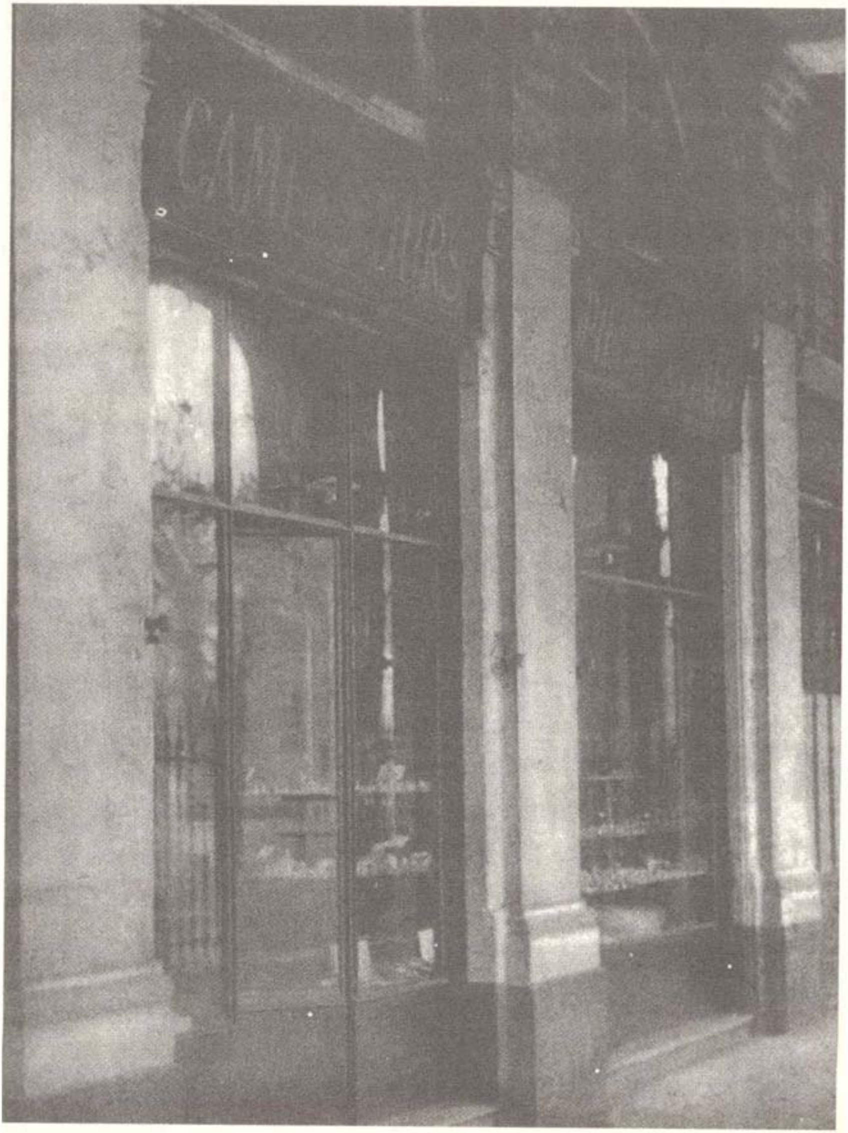
(*) بحسَبِ ما قيل لي، تُرْسَمُ، بصورة بسيطة إلى هذا الحَدّ أو ذاك، على أبوابِ العديد من البيوت العربيّة، «كفُّ فاطمة». (هامش المؤلّف).

(1) في هامش المؤلّف المتعلّق بهذه الجُملة، يتكلّم عنْ «كفّ فاطمة» (استطرادًا في الكلام عن الأيدي)، ومعلومٌ أنّهُ لا يوجَدُ أصلٌ أو حتّى مقابلٌ عربيّ لهذه التّسميّة. ويبدو واضِحًا أنّ «ما قيل لهُ»، في هذا الصّدد، ليس بالدّقيق.

وهي تغنّي بصوتٍ خفيض وتقوم ببضع خُطَى راقِصة، حاسِبةً نفْسَها وحْدَها. فإذا بامرأةٍ عجوز تبدو لها على عتبة بابٍ مُغلق، وقد ظَنّتْ أنّ هذه المرأة ستطلُبُ منها نقودًا، لكنّها كانتْ تُريدُ قلمَ رصاصٍ فحسب. ناولتْها نادجا قلمها، فتظاهرتْ هي بخربشة بضع كلمات على بطاقة زيارة ثمّ دفعتْ بها من تحت الباب. ثُمّ قدّمتْ لنادجا بطاقةً مشابِهة، مُوَضِّحةً لها في الوقتِ نفسِه أنّها جاءتْ لترى «السّيّدة كامي»[1]، غير أنّ هذه الأخيرة، للأسف، ليسَتْ في بيتِها. حدثَ هذا قُبَالةَ مَحلٍّ تجاريٍّ يحْمِلُ بأعلى واجِهتِه، كلمات: «أحجار ثمينة منقوشة صُلْبة». تلك المرأة، حسب نادجا، لم يكن ممكنا أن تكون سوى ساحِرة. أتفحّص البطاقة الصَّغيرة الحجْم جِدًّا، التي تمتدّ لي بها يدُها، والتي تُلِحّ هي في أن تتركها لي: «السّيّدة أُوبْري-أبْريڤارْ، أديبة، ٢٠، شارع ڤارينْ، الطّابق الثّالث، الباب إلى اليمين.» (هذه القصّة قد تحتاجُ أنْ تُوَضّح). ثُمّ إنّ نادجا، التي ألقتْ بطرفٍ من دِثارها على كتفها، تجعلُ وَجْهها يتّخذ، بسهولة خارقة، سِماتِ الشّيطان كما يظهر في المنقوشاتِ الرّومانسيّة. وإذْ أقتربُ منها، يُفْزِعُني أنْ أُلاحِظَ أَنّها ترتعش، حقيقةً، مثلما «ورقة شجرة».

---

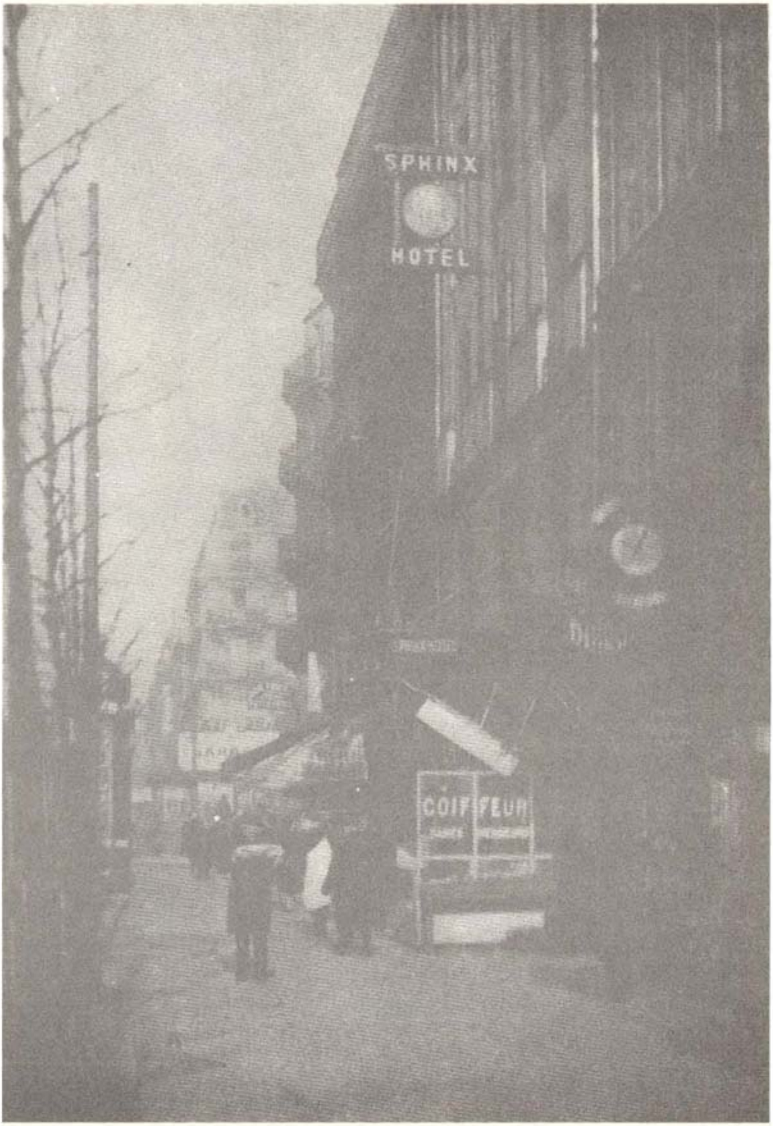
(١) نشير إلى أنّ اسْمَ هذه المرأة هذا (Camée)، يَدُلُّ، في الفرنسيّة، على «حجر ثمين منقوش»، وسيرِدُ الحديثُ عن «أحجار ثمينة منقوشة» بعد حوالي سطرين.



«أحجار ثمينة منقوشة صُلْبة»... (ص. ١١٣)

١١ *أكتوبر*. - قَصَد بول إيلوار البيتَ المُشار إلى عنوانه في البطاقة: لم يكن فيه أحد. على بابه، شُدَّ بِدَبّوسٍ ظَرْفٌ مقلوب، كُتِبَتْ عليه هذه الكلمات: «اليوم ١١ أكتوبر، ستعود السّيّدة أُوبْري-أبريڤارْ متأخِّرةً جِدًّا، لكنْ مُؤَكَّدٌ أَنَّها ستعود.». مزاجي سيِّئ مِنْ جَرَّاء حِوارٍ أثناءَ الظّهيرة طالَ بلا جدوى. وبالإضافة إلى ذلك، فإنّ نادجا وصلتْ مُتَأَخِّرة ولا أتوقّع منها شيئًا استثنائيًّا. نَجولُ عبر الشّوارع، الواحِدُ منّا قُرْبَ الآخر، لكنّنا جِدُّ مُنفصِلَيْن. هي تُرَدِّد مرّاتٍ عِدّة، مُشَدِّدةً في كُلِّ مرّة جديدةٍ نَبْرَ مقاطِعِ الكلمات، فاصِلةً بين هذه المقاطع: «الوقْتُ يُضايق، الوقْتُ يُضايق لأنّ كلّ شيء يجبُ أنْ يَقَعَ في أوانِه.» إنّه لَمِمّا يُفقِدُ الصَّبْر أنْ أراها تقرأ قوائمَ الأطعِمة أمام أبواب المطاعم، مُتلاعِبةً بأسماءِ بعض الوجبات. أشعرُ بالضَّجر. نعبرُ جادّةَ «ماجِنْتا»، مارَّيْنِ أمام «فندق أبي الهول». تُشيرُ إلى اللافتة المُشِعَّةِ بِالأضواء الحامِلة تلكَ الكلماتِ التي جعلتْها تُقَرّر المبيت في هذا المكان، مساءَ يومِ وُصولِها إلى باريس. وقد بقيتْ فيه شهورًا عِدّة، لا يزورُها أحدٌ سوى «الصَّديق الكبير»، الذي كانتْ تزعم، للمُشْرِفين على الفندق، بِأنّه عمّها.

١٢ *أكتوبر*. - تُرى هل سيَقْبَلُ ماكس إرنست، الذي حدَّثْتُه عنْ نادجا، أنْ يُنجِزَ لها صورةً شَخْصيّةً (بورتريهًا)؟ فقد قال لي إنّ



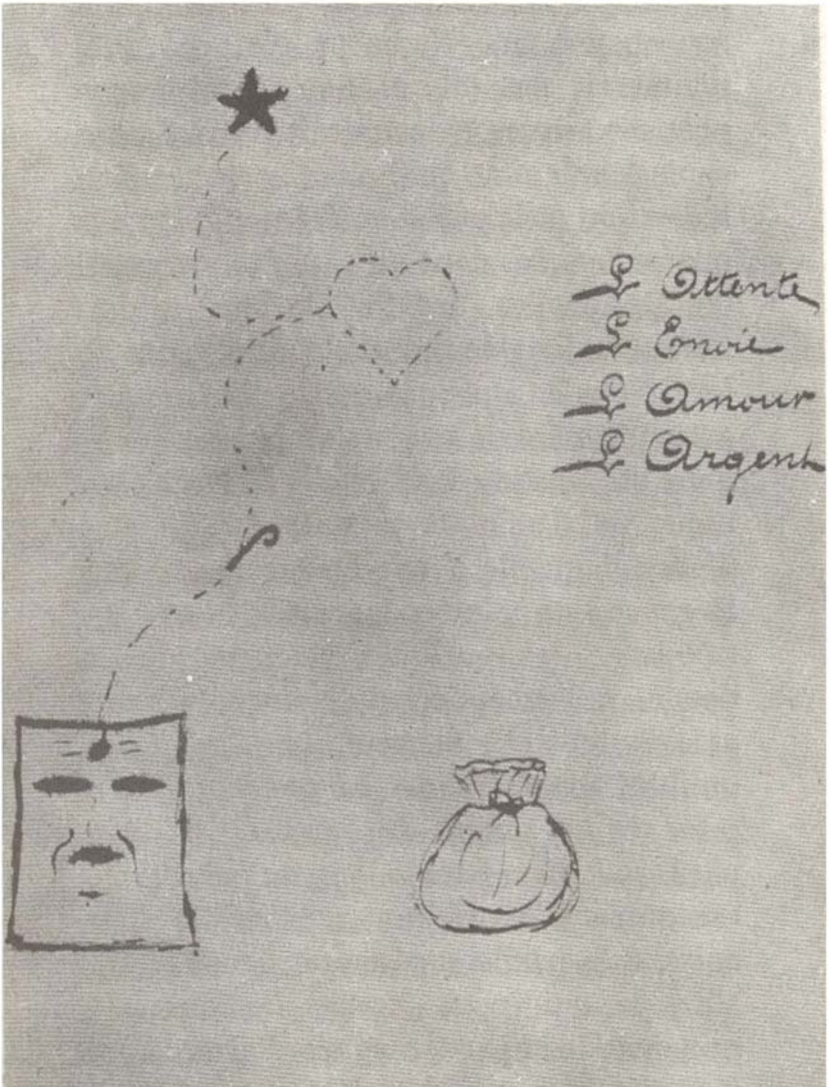
نعبرُ جادّةَ «ماجِنْتا»، مارّيْنِ أمام «فندق أبي الهول»... (ص. ١١٥)

مدامْ ساكُو[١] رأتْ في طريقِه امرأةً تُدْعى ناديا أو ناتاشا وأنّهُ لنْ يُكِنّ لها المودّة وأنّها ستُسَبِّبُ - وهذه، تقريبا كلماتُه - ألَمًا جَسَدِيًّا للمرأةِ التي يُحبّ: هذه الإشارة السَّلْبِيّة بدتْ لنا كافيةً. بُعَيْدَ الرّابعة، ونحن في مقهى بِجادّة «باتينيُولْ»، أجِدُني من جديدٍ مضطرًّا للتّظاهُر بِمطالعةِ رسائل ج...، المليئة بالتّوسّلات والمرفوقَةِ بها قصائدُ سخيفة مسروقة، مع بعضِ التّمويه، من موسّيه. ثُمّ تُطْلِعُني نادجا على رسْم، هو أوّل ما أرى من رسومها، وكانتْ قد أنجزته خلال انتظارِها لي في «الرّيجانس»، قبل أيام قليلة. إنّها تُوافقُ على أنْ تُوَضّح لي العناصر المكوّنة لهذا الرّسْم، فيما عدا القناع المستطيل، إذْ ليس لها ما تقوله عنه سوى أنّهُ يبدو لها هكذا. والنّقطة السّوداء في وسطِ جبينِه هي المسمار الذي يُثْبتُه؛ وعلى الخطّ المشكّل من مجموعة نقط يبدو أوّلاً كُلاّبٌ؛ والنّجمة السّوداء، في القسم العُلْويّ تُمَثِّلُ الفكرة. لكنّ ما يُضْفي بالأساس على صَفْحة الرّسم أهمّيةً، بالنّسبة لنادجا، هو الشّكل الذي خُطَّ بهِ عددًا من المرّات، على تلك الصفحة، باليد، حَرْفُ L[٢]، وهذا ما

---

(١) كانتْ مدام ساكّو «وسيطا» في جلسات التّنويم المغناطيسي وما شابه، بين البشر والأرواح.

(٢) تمّ التّساؤل من قِبل بعض الدّارسين عن وجود هذا الحرف في رسوم نادجا، وهنالك من رأى أنّ وجودَه يعود إلى كونه الحرف الأوّل من اسمِ نادجا=



فيما عدا القناع المستطيل التي ليس لها ما تقوله عنه (ص. ١١٧)

لَمْ أستطِعْ أنْ أجعلها تُبَيّن لي سببه. - بعد العشاء، وحول حديقة «الپالي رويال» (القصر الملكيّ)، اتّخذَ حُلمُها سِماتِ أسطوريّة لم أكن قد عهدتُها بعدُ لديها. وها هي، لِلَحْظةٍ، تُجَسِّدُ شخصيّة ميلوزين[١] بِفَنِّيَةٍ عالية، إلى حدّ الإيهام بها بِصورةٍ فريدة. فجأةً، تسألني: «من قتلَ الغورغونا[٢]، قُلْ لي، قُلْ.». ويصعب عليّ أكثرَ فأكثرَ أنْ أتتبّعَ حديثَها هذا مع نفْسِها، الذي تقطعُه فتراتُ صمتٍ طَويلة تجعلني غيرَ قادرٍ على استيعابِه. لأُلهيَها عمّا هي بِصَدده، أقترح أنْ نُغادِرَ باريس. ها نحن في محطّة «سان لازار»، فإلى «سان

=الحقيقي: ليونا. وحسب هذا التّفسير، يكون لديها دافع طفولي الطّابَع لإثبات الذّات، كما أنّ هنالك من رأى أنّ ذلك الحرف يُنْطَق مثل الكلمة الفرنسيّة التي تعني «هي»، واستعمالُه، بالتّالي، يُشيرُ إلى مشكل ما في الشّعور بالهُوِّية...

(١) ميلوزين: شخصيّة أنثويّة تظهر في العديد من الخرافات الشّعبيّة الأوروبية في العصور الوسطى، وغالبا ما تُعتبَرُ جِنّية. وحسب الخرافة، فإنّ ميلوزين قد أخذتْ عن أُمّها القدرة على التّحوّل إلى امرأةٍ ـ أفعى لِيوم في الأسبوع. كما تُصَوَّرُ في بعضِ الحكايات على أنّها حوريّة، سوى أنّ نصفَهاَ السّفليّ عبارة عن ذيل ضخم لثعبان...

(٢) في «الأوديسّة»، يتحدّثُ هوميروس عن «غورغونا» واحدة، وهي من مسوخ الجحيم. أمّا هِزيود فيتحدّثُ عن ثلاثِ غورغونات. أشهرهنّ «ميدوزا». وباقتضاب، فإن هذه الأخيرة، وهي التي تُقْصَد في العادة بِـ«الغورغونا»، تُصَوَّرُ على أنّ شَعْرَها هو من ثعابين، وأنّ النّاظِر إليها يُصبح من حجر... وقد كانتْ ميدوزا قابلة للفناء، عكس الأُخريين المشارِ إليهما، وبالفعل سيقتلُها «پيرْسِي»، الذي هو من الأبطال الكبار في الميثولوجيا اليونانيّة.

جرمان» إذنْ. لكنَّ القطار يباغتنا بالانطلاق، ونحن نقتربُ منه. على امتداد نحوِ ساعة، لا يبقى لنا سوى أن نتمشّى في البهو، جيئةً وذهابًا. وسرعان ما بدأ أحدُ السّكارى يجوسُ فيما حولنا، مثلما حدث في المرّة السّابقة. إنّهُ يشكو من كونه لا يستطيع أن يَجِد سبيله إلى الخروج، ويرغب في أن أقوده إلى الخارج. وأخيرا اقتربتْ منّي نادجا. وكما جعلتْني ألاحِظ، فإنّ الجميع، بالفعل، كانوا يلتفتون نحونا، وإِنّها لم تكنْ هي التي ينظرون إليها، بل نحن .«إنَّهُمْ لا يستطيعون التّصديق، أَتَرَى، إنّهم لا يستطيعون العودة إلى حالهم الطّبيعي بعدَ أن يروْنا معًا. فكم هي نادرةٌ هذه الشّعلة التي في عينيك، التي في عينَيّ.». في هذه المقصورة حيثُ نحنُ وحيدان، عادتْ إليها كُلُّ ثقتها وأمَلِها فيّ، وكلُّ اهتِمامِها بي. لو أنّنا ننزلُ في «ڤيزيني»؟ وتقترح أنْ نتنزّه قليلاً في الغابة. لِمَ لا؟ لكن الآن، إذْ أُقَبِّلُها، تَنِدُّ عنها صرخة، بشكلٍ مباغت. «هنا (تُشِيرُ إلى أعلى مرآة البوّابة)، يوجَدُ شخصٌ ما. فأنا للتّوّ رأيتُ رأسًا معكوسَ الهيئة.». أُطمئنُها بعضَ الشّيء. بعدها بخمس دقائق، يتكرّرُ الأمر نفسُه: «أقول لك إنّه هنا، إنّ لهُ كَسْكِيتًا. لا، هذه ليستْ رُؤْيا.». أنحني إلى الخارج: ما من شيء على أدراج الصّعود ولا على سُلّم المقصورة المجاورة. مع ذلك، فإنّ نادجا تؤكّد أنّها لا يمكن أن تكون قد جانبت الصّواب. ظلّتْ تُحدّقُ إلى أعلى

المرآة لا يَريمُ عنه بَصَرُها، وبقيتْ ثائرة الأعصابِ جِدًّا. ليرتاحَ ضميري، أنحني مرّةً أخرى إلى الخارج. ويكون لديّ ما يكفي من الوقت لألمح رأسًا ينسحب، رأسَ رَجلٍ متمدّدٍ على بطنِه على سطح المقصورة، فوقنا، وعلى الرّأسِ بالفعل كَسْكيتُ بِزّة العمل. لا شكَّ أنّهُ من مُسْتخْدَمي السّكّة الحديديّة، وأنّهُ لَمْ يجدْ صُعوبةً في العبور إلى حيثُ هو، من عُلِّيَّة المقصورة المجاورة[1]. في المحطّة الموالية، تقف نادجا في البوّابة، فيما ترنو عيناي، عبر زجاج النّافذة، إلى هيئات المسافِرين. يومِئُ إليْها بِقُبْلة رجلٌ غيرُ مرافَق، قبل أَنْ يخرجَ من المحطّة. وقدْ قامَ شخْصٌ ثانٍ، ثمّ ثالث، بالحركةِ نفسِها. وكانتْ تتلقّى هذا النّوع من التّعبير عن الإعجاب بِتَلَطُّفٍ وامتنان. ولم تكن مِثلُ علاماتِ الإعجاب هاته لتغيبَ عن حياتِها اليوميّة، ويبدو أنّها جِدُّ مُتَعَلِّقَةٍ بها. وفي «ڤيزيني»، نجِدُ كُلَّ الأضْواء مُطْفأة، وما من بابٍ يُمْكنُ أن يُفْتحَ لنا. والتّسكُعُ في الغابة لَمْ يَعُدْ مُغْرِيًا. فليس في وُسْعِنا سوى انتِظارالقطار القادم، الذي سيُوصِلُنا إلى «سان جرمان» في نَحْوِ الواحدة. وإذْ مررْنا أمامَ القصر، بسانْ جِرْمان، تقمّصَتْ نادجا شخصِيّةَ «مدام دي

---

(١) من طابقِها العلويّ.

شيڤروز»[1]؛ فَلَشَدَّ ما كانتْ حركتُها أنيقَةً وهي تُشيحُ بوجهها، مُخْفِيَةً إيّاه خَلْفَ ريشةٍ عريضةٍ، غيرِ موجودةٍ، بِقُبَّعَتِها!

أيُمكنُ لِهذهِ المطاردة الولِهَة أنْ تَنْتهي هنا؟ مطاردةُ ماذا، هذا ما لا أعرفُه، لكنّها *مطاردة*، ذلك أنّها تُشَغِّل كُلَّ مُناورات الذِّهن المُفْتِتِن: فلا الألقُ النّاجم عن بعض المعادن النّادرة الاستعمال كالصّوديوم، إذْ تُقَطّع، ولا الوميض الفُوسْفوري الذي ينبعث من مقالع الأحجار، ولا وميضُ الثُّريّات البديعة الذي يصعد من الآبار - ولا طقطقةُ خشبِ ساعةِ الحائط التي أرمي بها في النّار لتَفْنَى وهي تَدقّ مُعلنةً الوقت - ولا الانجذاب الإضافي إلى لوحة «الإبحارُ إلى سِيثِيرْ»[2]، الذي نستشعِرُه حين نتيقّن أنّها لا تُقَدِّم لنا

---

(١) مدام دي شيڤروز (١٦٠٠ ـ ١٦٧٩): تُعْرَف بـ«دُوقة شيڤروز». حياتُها حافلة بالمغامرات العاطفيّة والسّياسيّة. وقد كان لها دورٌ فيما عُرِف بـ«انتفاضة البرلمانيين» (١٦٤٩)، التي لجأت خلالها آنّ النّمساويّة (زوجة لويس الثّالث عشر)، وكانتْ وقتها وصِيّة على العرش، رفقة ابْنِها الطّفل ـ الملك لويس الرّابع عشر، والحاشية، إلى قصر سان جرمان المنيع. ولا شكّ أنّ ما تقوم به نادجا على علاقة بتلك الخلفيّة التّاريخيّة.

(٢) «الإبحار إلى سِيثِيرْ»: لوحة للرّسّام التّشكيليّ الفرنسيّ «أنطوان واتّو» (١٦٨٤ ـ ١٧٢١). أمّا «سِيثِيرْ»، فهي جزيرة يونانيّة ببحر إيجة. وحسب الميثولوجيا اليونانيّة، فإنّ أفروديت، إلهة الحبّ والجمال واللّذّات والخصب، قد تولّدتْ من زبد المياه القريبة من «سِيثِيرْ». وفي لوحة واتّو، يظهرُ أزواج من العُشّاق وهم يُزمعون الإبحار إلى جزيرة سِيثِيرْ.

إلا الشّخصين الاثنين نفسَيْهِما، في أوضاع عديدة متباينة - ولا جلالُ مناظر خَزّانات الماء - ولا سِحْرُ بقايا جدران العمارات التي هي في طورِ الهَدم، بما على تلك البقايا من زُهيراتٍ وظِلالِ مداخنَ: لا شيء من كُلٍّ هذا، أعني لا شيء مِنْ كُلِّ ما يُشَكِّلُ ضوئيَ الخاصّ، إلاّ وكان حاضِرًا أثناءَها. فمَنْ كُنّا نحن، أمام الواقع، هذا الواقع الذي أعرف الآن أنّه متمدِّد قرب قدمي نادجا ككلبِ مُرَاءٍ؟ وفي أيّ مَحَلٍّ كان قدْ أمكننا أن نكون، مُسْتسْلِمَين بتلك الصّورة لِعُنْفِ الرّموز، فريستين لِشيطان المُماثَلة[1]، معتبرَيْن نفسينا موضوعًا لِمساعٍ نهائيّة، لضروبٍ من الاعتناء خاصّةٍ وغيرِ معهودة؟ كيف حدثَ أنّنا استطعنا، ونحنُ مُطَوَّحٌ بنا معًا، ونهائيًّا، بعيدًا جِدّا عن الأرض، أنْ نتبادل، أثناء الفواصل الزّمنيّة التي كانَ يُبْقِيها لنا انْشِداهُنا العجيب، بعضَ التّصَوّرات المتطابقة بشكل لا يُصَدّق، مِنْ عَلَى الأنقاض الغائمة للفكر القديم والحياة السَّرْمديّة؟ فمن اليوم الأوّل إلى الأخير، اعتبرْتُ نادجا روحًا حُرًّا، شيئًا ما شبيهًا بإحدى جِنّيات الهواء التي تُمَكّن بعض المُمارسات السِّحْرِيّة مِنْ جَعلِها ترتبط بكائن ما لِفترةٍ محدودة، أمّا إخضاعُها، فلا يجبُ

(١) «شيطان المماثلة»: عنوانُ قصيدة نثر (بالمعنى الغربي) للشّاعر الفرنسي مالازمي. وتكتسي الاستعارات وكشف المماثلات، خاصّة الشّديدة الخفاء، أهمّية كبيرة لدى السّورّياليّين.

التّفكيرُ فيه. وفيما يخُصّها، فإنّي أعرفُ أنّهُ قد حدثَ أن اعتبرتْني إلها، بأقْوى ما للكلمة من دلالة، أن اعتقدتْ *أنّي كُنْتُ* الشّمس. وأذكر أيضاً أنّي بدوتُ لها - وما كان لشيء أن يكونَ أكثر جمالا ومأساويّةً في وقتٍ واحدٍ منْ هذا- أسودَ وبارِدًا، مثلما شخص مصعوق عند قوائم السّفنكس[١]. رأيتُ عيْنَي نبتة السّرخس اللتين هما عيناها *تنفتحان* في الصباح على عالَمٍ يتميّز فيه بالكاد خَفْقُ جناحي الأمل العظيم عن باقي أصناف الضّجيج الذي هو ضجيج الرُّعب، عالَمٍ لَمْ أكنْ من قبل قد عهدتُ سوى عيونٍ تنغلق لئلا تراه. أعرف أنَّ *رحيل* نادجا هذا، وقد انطلقتْ فيه من نقطةٍ يَنْدُر من توجد لديه حتّى الرّغبة في الوصولِ إليها - بل إنّ رغبةً من هذا القبيل تبدو رعناء حقًّا - قد تمّ بازدراءٍ لكلّ ما عُهِد الاستنادُ إليه في لحظةِ الضّياع، تمَّ، بشكلٍ إراديّ، بعيدًا جِدًّا عن آخر طَوْفٍ[٢] يمكن أن يُنْجِد، وبالتّنازُلِ عمّا يُشَكِّل تلك التّعويضات، الزّائفة والمُغرية بصورة هائلة، التي تُقَدِّمُها الحياة. ثمّة، في أعلى القصر، بالبُرج الأيمن، غُرْفَةٌ لنْ يَدور بخَلَدِ أحدٍ أن يجعلنا نزورها، بل وقد لا نعرف كيف نقوم بزيارة فِعْليّةٍ لها لو أُتيحَتْ لنا الفُرصة -

---

(١) حين يتعلّق الأمر بالكائن الأسطوري الذي ينتمي إلى الميثولوجيا اليونانيّة، نكتب بالعربية: السّفنكس. أمّا «سفنْكَس» الأساطير المصريّة فهو، طبْعًا، «أبو الهول».
(٢) الطّوف، هنا، بمعنى: «خشبٌ يُشَدُّ ويُرْكبُ عليه في البحر» (لسان العرب).

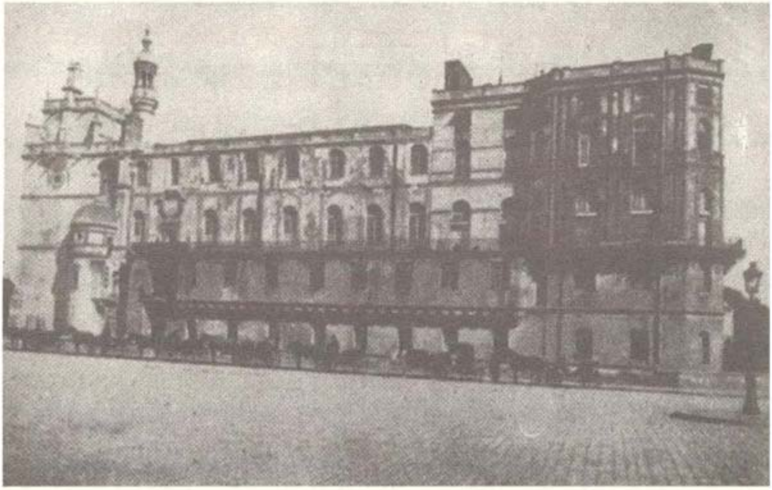


رأيتُ عينَي نبتة السّرخس اللتين هما عيناها... (ص. ١٢٤)

ولا مجال، على أيّ حال، لمُحاولة القيامِ بزيارة من هذا القبيل- وهذه الغُرْفَة، على سبيلِ المثال، هي، حَسَبَ نادجا، كلُّ ما يُمكنُ أن نكون في حاجةٍ لأنْ نعرفه في سان جِرْمان[*]. أُكِنّ الكثيرَ من المودّة لأولئك الرِّجال الذين يتركون الأبواب تنغلقُ عليهم ليلا وهم في متحفٍ ما، مِنْ أجل التّمكّن مِنْ تأمُّلِ لوحةٍ تُصَوّر امرأة[1]، مستنيرين بِفانوسٍ يتيسَّرُ إخْفاءُ ضَوْئِه. فكيف لا تُصبحُ معرفتُهم بتلك المرأة متجاوزةً إلى حدٍّ بعيدٍ معرفتنا نحن؟ إنّه لممكن أن تستوجبَ الحياة حلَّ رموزِها كما لو أنّها رسالة مُشَفَّرة. ويَحِقُّ لنا أن نتصوّر أكبر مغامرات الذّهن كَسَفَرٍ إلى جَنَّةِ الفِخاخ، حيثُ ما يُعَايَنُ يكونُ من قبيل: سلالِم سِرِّية، بَراويزَ تنزلق منها لوحاتُها بسرعةٍ وتختفي تاركةً مكانَها لِمَلاكٍ مُجَنَّح حاملٍ سيفًا أوْ لِمَنْ عليهم أن يَتَقَدّموا في سيْرِهِمْ باسْتِمرار، أزرار يُضْغَطُ عليها بشكلٍ غير مباشر فتتحرّكُ قاعةٌ بِأكملِها، منتقِلَةً، عموديًا أو أُفُقِيًا، ويتغيّر دِيكُورُها. من هي نادجا الحقيقيّة، أهي تلك التي أكَّدَتْ لي أنّها قَضَتْ ليلةً بأتمّها هائمةً رفقة آثارِيٍّ، في غابة «فُونْتِينْبلُو»، بحثًا عمّا لا أدري

(*) إنّ لويس السّادس هو الذي أمَرَ، في بداية القرن الثّاني عشر الميلادي، بإنشاء قصر ملكي في غابة «لايْ»، وذلك القصر هو الأصلُ فيما يخُصّ كُلاً من القصر الحالي ومدينة سان جرمان. (ه. المؤلّف).

(١) أو: مِنْ تأمّلِ بورتريهٍ لامرأة.



ثمّة، في أعلى القصر، بالبُرج الأيمن (ص. ١٢٤)

منْ مُخَلَّفاتٍ حجريّة بالغة القِدَم، كان يمكن البحث عنها، حسبما يتبادرُ إلى الذّهن، أثناء النّهار - لكنْ، لرُبّما كان الرّجل شغوفا بالبحث ليلا!- أعني هنا: أهي تلك المخلوقة المُلْهَمة والمُلْهِمة على الدّوام، والتي لم تكنْ تُحِبّ سوى أنْ تكون في الشّارع باعْتبارِه حقلَ التجربة الوحيد الملائم بالنّسبة إليها، حيثُ يَصِلُها تساؤُلُ أيِّ إنسان منطلقٍ خلفَ وهْمٍ ما عظيمٍ، أم تُراها (لِمَ لاَ الاعترافُ بهذا؟) تلكَ التي كانت *تسقط*، أحيانا، لأنّ آخرين اعتقدوا في نهاية المطاف أنّهُ مأْذُونٌ لهم أنْ يتوجّهوا إليها بالكلام، ولمْ يكونوا قادِرينَ على أَنْ يَرَوْا فيها سِوى المرأةِ المسكينة أكثرَ من أيٍّ منَ النّساء، والتي لا تنعمُ، من بينهنّ، بأدنى حماية؟ لقد حدثَ أنْ كانَ لي ردُّ فِعلٍ فظيعٍ في عُنْفِه على ما كانتْ تَرْوي لي، بفائضٍ من التّفاصيل، من وقائع حياتِها السّالِفة، وجَزَمْتُ بِصَدَدِ تلك الوقائع، بشكلٍ سطْحِيٍّ ولا شكّ، أنّها كانتْ تَحُطُّ من كرامتِها. وقدْ روتْ لي حادثةً تتعلّقُ بلَكْمة، تلقّتْها في وَسَطِ وَجْهِها في واحدة من قاعات «مشرب بيرة تْسِيمّرْ»، وأراقتْ دَمَها. والذي لَكَمها كانَ رجُلاً أَبْدَتْ لهُ بالتذاذٍ مُتخابث أنّها تَتَمنّعُ عليه لا لشيءٍ سوى لأنّه حقير، ولقد صرخَتْ طالبةً النَّجْدة مَرَّاتٍ عديدة، ولكنّها، قبل أنْ تَنْسَلّ، تريّثتْ هُنيهةً حتّى لَطّخَتْ ملابسه بالدّم. أوشكتْ تلك الواقعة التي رَوَتْها لي دونما داعٍ في مُسْتَهلّ ما بعد

الزّوال من ١٣ أكتوبر، أنْ تجعلني أبتعد عنها إلى الأبد. لا أدري أيَّ شعور بالاستحالة التّامّة لإصلاح ما قدْ فسَد اعتراني نتيجة القِصّة التي رَوَتْ لي بشيءٍ من التّهكُّم عن مغامرتها تلك، لكنّي بكيتُ طويلاً بعد الاستماعِ إليها، ولمْ أكنْ أعتقد أنّي كنتُ ما أزالُ قادِرًا على البُكاء بتلك الصّورة. أبكتْني فِكْرةُ أنّه يجبُ ألاّ أرى بعدُ نادجا. لن أقدر على اللقاء بها مُجَدَّدًا. إنّي، حقًّا، لمْ أُؤاخِذْها على كونها لم تُخْفِ عنّي ما يجعلني الآن جِدَّ حزين، بل إنّي كنتُ ممتنّا لها على ذلك، لكنْ أن تكون قد بلغتْ ذلك المبلغ يومًا ما، وأنْ تكون هنالك في الأفق، بالنّسبةِ إليها، أيّامٌ قادمَة شبيهةٌ بذلك اليوم، فذلك ما لم تكنْ لديّ الجرأة على تصوُّرِه. في تلك اللحظة، كانتْ مُثيرةً للعطف، ولمْ تقمْ بشيء لِثَنْيي عمّا قرّرْت، بل إنّها كانتْ تستمدُّ من دموعِها قُوّةً لِحَثّي على تطبيق قراري! وإذْ قالتْ لي وداعًا، ونحن في باريس، فهي لمْ تستطعْ، مع هذا، أنْ تمنع نفسها من أنْ تُضيف، بصوتٍ خافتٍ جِدًّا، بأنّ ذلك مستحيل، لكنّها لم تَقُمْ بأيّ شيء ليصبح ذلك الوداع أشَدَّ استحالةً. فإنْ كان قد أصبح كذلك، فإنّ ذلك يَعودُ إليّ أنا فحسب.

التقيتُ نادجا مُجَدَّدًا مرّاتٍ ومرّاتٍ، وبدا لي أنّ تفكيرَها اكتسب مزيدًا من الوضوح، وطريقتها في التّعبير صارتْ أكثرَ خِفَّةً وأصالةً وعُمقًا. وَمُمكنٌ أنّ الكارثَة التي لا مَرَدَّ لها كانتْ تَجرُف

جانباً منها هو الأبرز من زاويةِ نظرٍ إنسانيّة، وفي الوقت نفسِهِ كانت الكارثةُ التي أُعْلِمْتُ بأمرِها في ذلك اليوم المعلوم تُبْعِدُني عنها شيئًا فشيئا. كنتُ لا أزال على اندِهاشي من طريقتها في المُضِيّ في وجهةٍ ما من غير اعتمادٍ سوى على الحدس الخالص وبِشَكْلٍ يبدو باستمرارٍ مُعْجِزًا. وكانتْ مخاوفي تزداد من جرّاء شعوري بأنّها كانتْ، حين أفارقُها، تجدُ نفسها مُجدّدًا في دوّامة الحياة التي تستمرّ باستقلالٍ عنها، الحياةِ التي تتكالبُ عليْها، بُغيةَ الحصول منها على تنازُلات، منْ بينِها أنْ تَتَناوَلَ الطّعام وتنام. وقد حاولْتُ لفترة أنْ أمدّها بما يلزم للأكل والنّوم، ما دامتْ هي أيضاً لا تنتظر ذلك إلاّ منّي. لكنّي أشُكُّ كثيرًا في كوني استطعت التّأثير عليها ودفعها إلى حلّ ذلك النّوع من المشكلات بالطّريقة العادية، لأنّها في بعضِ الأيّام كانتْ تكتفي بحضوري، غيرَ موليَةٍ أدنى اهتمام لأقوالي، ولا لِلضّجر الذي كان يُسَبِّبُهُ لي صَمْتُها أَوْ حديثُها عن أشياء لا تثيرُ اهتمامي. ولنْ يكونَ مُجْدِيًا هنا أنْ أُكْثِرَ من الأمثلة عن الوقائع الخارجة عن المألوف، التي لا يبدو أنها كانت تعني حقًّا سِوانا نحن الاثنين، الأمر الذي يجعلني، في نهاية المطاف، أُناصِرُ ضَرْبًا من الغائيّة قَدْ يُمَكِّنَ من تفسير خصوصيَّةَ كلِّ واقعة، بالصُّورة التي اعتقدَ بها البعض، بشكل مثيرٍ لِلسُّخرية، أنّ بإمكانه تفسيرَ

خاصّيةِ كُلِّ شيء(*)، والوقائع التي عَنَيْتُ، منها ما كنَّا شاهدين على حدوثه، نادجا وأنا، في نفس اللحظة، ومنها ما كان شاهدًا عليه واحدٌ منّا فحسب. ما عدتُ أُريد أنْ أتذكّرَ، أثناء النّهار، إلا جملاً قليلة، نطقَتْ بها أمامي أو كتبتْها دفعةً واحدة أمام ناظريّ، وهي جمل أجِدُ فيها حقًّا نبرةَ صَوْتِها ولها في نفسي رَجْعٌ قوِيّ:

«بانتهاء نَفَسي، الذي هو ابتداءُ نَفَسِك.»

«لو كنتَ تشاءُ ذلك، فأنا أكونُ لا شيْءَ بالنّسبة إليك، أو مجرّدَ أثر.»

«مخلبُ اللَّيْثِ ينْضَمُّ على ثَدْي الكرمة.»

«الوردي خير من الأسود، لكنّ الاثنين يتلاءمان.»

«أمام الغامض المُلْغَز. يا إنسانًا من حجر، اِفْهَمْنِي.»

«أنْتَ سيّدي. لستُ إلاّ ذَرَّةً تتنفّس في زاوية شفتيك أو تَلفُظُ نَفَسَها الأخير. أريدُ أنْ ألمسَ السّكينة بإصبعٍ مُبَلّلةٍ بالدّموع.»

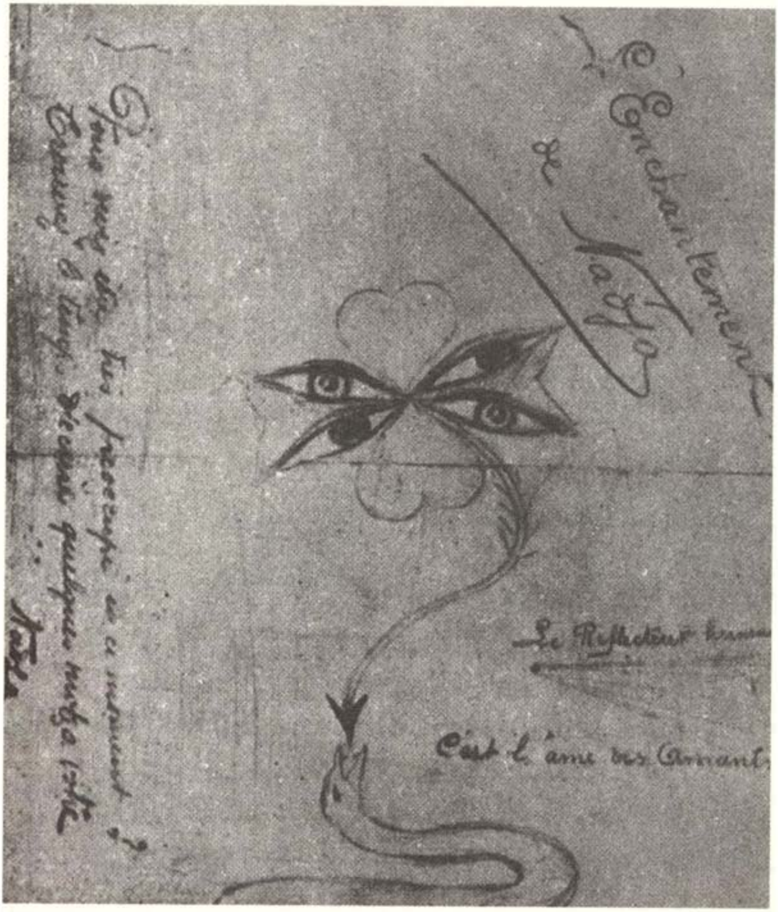
«لِمَ هذا الميزان الذي تترجّحُ كَفّتاه في ظُلمةِ حُفرةٍ ملآى بِكُرَاتِ فَحْمٍ.»

«لا ينبغي لِلْمرء أنْ يُثْقِلَ أفكارَهُ بِوَزْنِ حذائه.»

«كنْتُ أعرفُ كُلَّ شيء، فلطالما سَعَيْتُ لأنْ أقرأ في جداوِلِ دموعي.»

(*) إنّ كُلّ فكرة للتّبرير الغائيّ في هذا المجال، هي، كما لا يخفى، مُسْتبعدةٌ مُسَبَّقًا. (ه. المؤلّف).

اخْتَرَعَتْ لي نادجا زهرةً بديعة: «زهرة العُشّاق». وقدْ تجلّتْ لها هذه الزّهرة أثناء تناولِنا الغداء في إحدى القرى، ورأيتُها وهي تحاوِل أنْ ترسُمها بانعدام حِذْق فادح. ثُمّ عادتْ مرّات عديدة بعد ذلك إلى رَسْمِها ذاك، مُحاوِلةً أنْ تُحَسِّنه وأنْ تجعل لِكُلِّ زوجٍ من العيون تعبيرا في النّظرة مُمَيِّزًا له عن الزّوج الآخر. وذلك الرّسْم كان العلامةَ التي ينبغي أن تنضوي تحتها الفترة التي قضيناها معًا، مثلما كان الرّمزَ الخَطّي الذي شكّل بالنّسبة لنادجا مفتاحًا لِباقي الرّموز. لقد حاولتْ مرّاتٍ عديدةً أن ترسم لي صورةً يكونُ شَعْري فيها واقفا، كما لو أنّ الرّيح في الأعلى تَشْفِطُه، وكُلٌّ من شعراته تُشبِه لِسانَ لهبٍ مديدًا. وألسِنةُ اللَّهب تلك تُشَكِّلُ أيضاً بطنَ نَسْرٍ ينحدِرُ جناحاه الثّقيلان إلى جانبي رأْسي. وقد حدثَ أنْ بدرتْ منّي ملاحظةٌ في غير محلّها بِصَددِ واحِدٍ من آخر رسومها، كانَ ولا شَكّ أحسنَ تلك الرُّسُوم، فاقتطعَتْ منه، للأسف، جانبَه الأسفل، الذي كان يشمل جزأهُ الأكثرَ غرابة. وهذا الرّسم، وهو مؤرَّخٌ بيوم ١٨ نوفمبر ١٩٢٦، يُمثّلُنا، هي وأنا، بشكلٍ رمزيٍّ: فثمّة حوريّة البحر، التي كانتْ تتصوّرُ نفسها دائمًا في هيئتِها، وهي تُولي الرّائي ظَهْرَهَا، وبيدِها لفيفةُ ورق؛ وهنالك المِسْخ بعينيهِ اللتينِ تقدحانِ شررًا، وهو ينبثقُ مِمّا يُشْبِهُ مِزهريّةً لها رأسُ نَسْر مكسُوٌّ بالرّيش

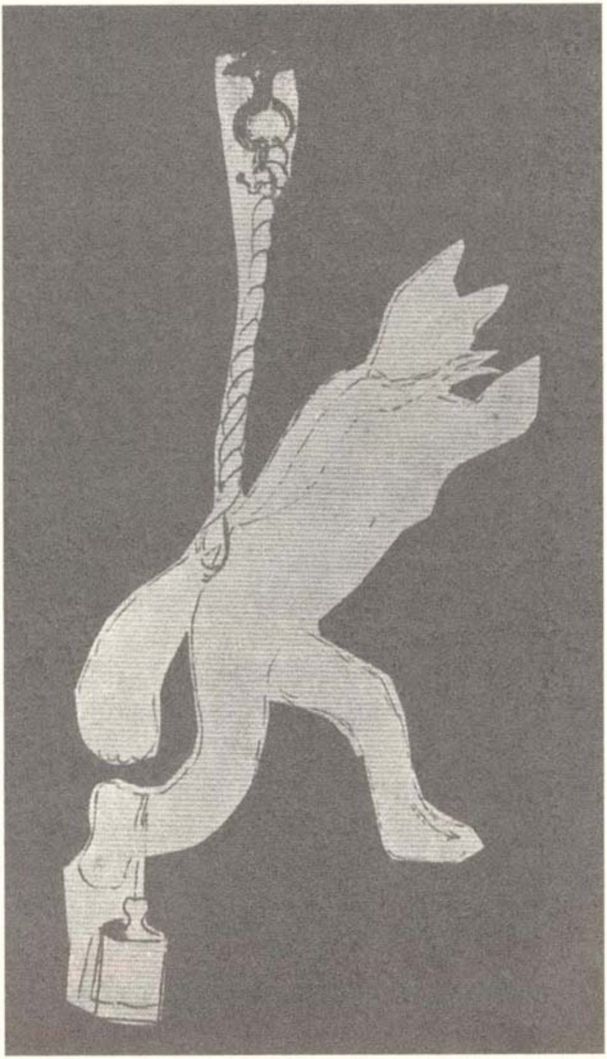


زهرة العشّاق... (ص. ١٣٢)

الذي يُجَسِّدُ الأفكار. أمّا رَسْمُها الذي يحمل عنوان «حُلْمُ القِطّ»، فيبقى أكثرَ غموضًا بالنّسبة إليّ: إنّها اجتزأته بتسرّع من إحدى رُؤاها، ويبدو فيه قِطٌّ مُنتصِبا على قائمتيه الخلفيّتين، يُحاولُ الهرب دونَ أنْ يُدْرِكَ أَنَّهُ مشدودٌ إلى الأرض بثِقْلٍ وأنّه مُعلَّقٌ بحبلٍ، هذا الحبل الذي هو أيضاً فتيلةُ قنديلٍ مقلوبٍ، ضُخِّمَتْ بشكلٍ مُبالَغٍ فيه. ثمّةَ رسْمٌ آخرُ، هو أيضاً لصورةٍ مجتزأة من رؤيا، ويتضَمّن وجهًا لامرأةٍ ويدًا، لكنّه مِنْ مستويين، يختلف من أحدهما للآخر مَدَى انحناء الرّأس. ويتعلّقُ «تَحِيَّةُ الشّيطان» بِدَورِهِ بِرُؤيا، مثلما «حُلم القِطّ». أمّا الرّسم الذي يبدو في شكل خوذة، والآخر الذي يحملُ عنوان «شَخْصٌ ضبابيٌّ»، والذي يستعصي تحصيلُ صُورةٍ لهُ أمينةٍ، فالأسلوبُ الذي اسْتلْهِما بِهِ ليس هو الاجتزاء من الرّؤى، وإنّما رَصْدُ ما يُوحي، في تَشْجيرات الأقمِشَة وفي عُجَرِ الأشجار وشقوقِ الجدران القديمة، بأشكالٍ لِكائناتٍ. ففي هذا الرّسْمِ الأخير، نرى بوضوح وجْهَ الشّيطان، ورأسَ امرأة يأتي طائرٌ لينقرَ شفتيها، وشَعْرَ جِنّيةِ بَحْرٍ تُرى من الخلف، وجذعَها وذيلَها، ورأسَ فيلٍ، وأَسَدَ بَحْرٍ، ووجهَ امرأةٍ أخرى، وثعبانا، وثعابين أخرى كثيرة، وقلبًا، وما يُشْبِهُ رأسَ ثَوْرٍ أو جاموس، وأغصانَ شجرةِ الخير والشّرّ، ونَحْوَ عشرين من العناصر الأخرى التي لاَ تظهر كاملةً في النّسخة المصوّرة للرّسم، والتي تجعلُهُ شبيهًا حقًّا



رسم... يُمثّلُنا، هي وأنا، بشكلٍ رمزيٍّ (ص. ١٣٢)



حُلْمُ القِطّ... (ص. ١٣٤)

بِتِرْسِ آخيل[١]. يَجْدُرُ الإلحاح على أنّ ثمّة قرنيْ حيوانٍ، في الجانب الأيمن الأعلى من الرّسْم، ونادجا نفسها لم تكن تدري لِمَ هُمَا هناك، ذلك أنّهما كانا يتبدّيان لها دائما على تلك الشّاكلة، ويبدو أنّ الهيئة التي يُشكّلان امتدادًا لها تنزع بعناد إلى إخفاءِ وجه جِنّية البحر (وهذا محْسُوسٌ بشكلٍ خاصّ في الرّسم الموجود على ظهر البطاقة البريديّة). وبعد أيّامٍ على ذلك الغداء، جاءتْ نادجا إلى بيتي، *وتعرَّفَتْ* على ذَيْنِكَ القرنين نَفْسَيْهِما في أعلى هامةِ قِناعٍ كبيرٍ مصدرُهُ غينيا، وكان منْ قبلُ في مِلْكِ هنري ماتيسْ وكانَ لي بِهِ إعجابٌ شديد مثلما كُنتُ أَتَهيَّبُه بسببِ فخامة زينَةِ خُوذَته التي تُذَكِّر بإشاراتِ السّكّة الحديد، وقد قالتْ إنّها لا تستطيعُ رُؤْيَةَ القرنين *إلاّ إذا صوَّبَتْ نظرتَها إلى القِناع من داخل المكتبة*. وفي تلك المناسبة، تعرَّفَتْ أيضاً، في لوحة «عازف القيثار» لِـ«بْراكْ» على المسمار والحبل[٢]، الخارجينِ عن الحيّز الذي تتبدّى فيه هيئةُ شخص العازف في اللوحة، وهما العنصران اللذان طالما احْتَرْتُ في

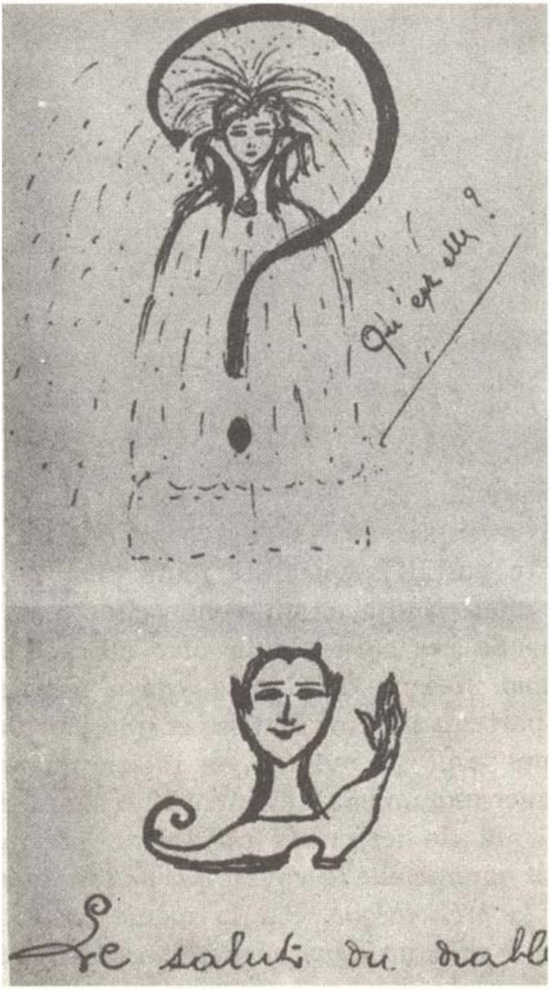
---

(١) يصفُ هوميروس، في الإلياذة، ترس آخيل في ١٣٠ بيتا، ويَقولُ إنّه من صنعِ الإله هيفايستوس الذي جعل على سطحه نقوشا بارِزةً لعناصِر الكون ولمشاهد من الحياة في المدن وفي الحقول، في أزمنة السّلم والحرب... وقد قال عنهُ أوفيد إنّه «التّرس الذي تُمثّل نقوشُهُ الكونَ الشّاسِع...».

(٢) تَعَرَّفَتْ على المسمار والحبل: قالتْ إنّها سبقَ لها أن عاينَتْهما (في رؤاها بدونِ شكّ).



يختلف من أحدهما للآخر مَدَى انحناء الرّأس... (ص. ١٣٤)



رسوم لنادجا (ص. ١٣٤)



تجعلُهُ شبيهًا حقًّا بِتِرْسِ آخيل... (ص. ١٣٤ ـ ١٣٧)



على ظهر البطاقة البريديّة... (ص. ١٣٧)

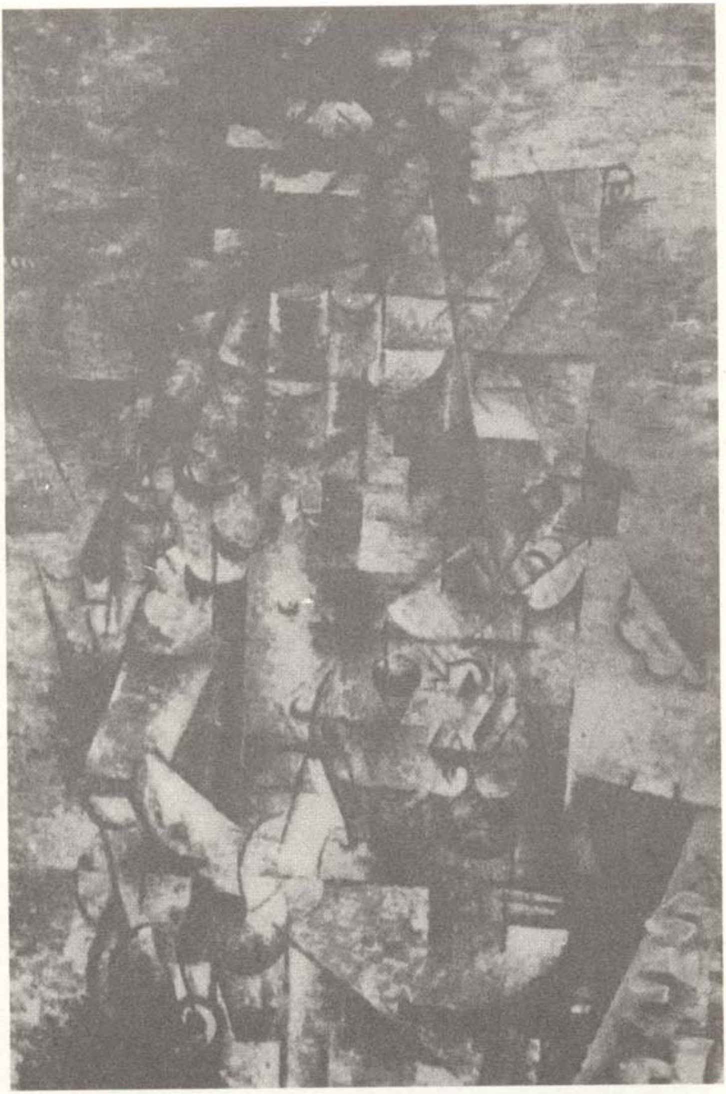
أمرهما، مثلما تعرَّفَتْ في اللَّوحة المُثَلَّثةِ الهيئة لِـ«كيريكو» («السَّفْرة المُقلقة أو لُغز القَدَر») على تلك اليدِ المعلومة، التي من نار. ولدى رؤيَتِها قناعًا مخروطِيًّا مِنْ لُبِّ البيلسان الأحمرِ وعَددٍ من القصبات، أُنْجِزَ في بريطانيا الجديدة[١]، هَتَفَتْ، : «غريب! إنّها شيمينا!»[٢]، وقد بدا لها تمثالٌ صغير لِزعيمِ قبيلةٍ من أمريكا الوسطى جالسٍ، مُخيفا أكثر من غيره؛ كما أنّها قدَّمتْ تَفْسيرًا مُسْتفيضًا يتعلّقُ بالمعنى المُستعصي لِلَوحةٍ لماكسْ إرنستْ («لكنَّ الرّجال لن يعرفوا شيئًا عن ذلك»)، وكان تفسيرُها متلائمًا تماما مع الشّروح المثبتة في ظهر اللوحة؛ وكان ثمّة تمثالٌ لإلهٍ ما، تخلَّصْتُ منه بعد ذلك، بدا لها أنّه هو إلهُ النّميمة؛ وآخَرُ، أصلُهُ «جزيرة الفِصْح»[٣]، وهو أوّل أَثَرٍ «حُوشِيٍّ[٤]» أصبح في مِلْكي، سَمِعَتْهُ يقول لها: «أُحِبُّك، أُحِبّك». وحدثَ مرّاتٍ عديدة أنْ تمثّلتْ نادجا نفسَها بملامح

(١) هي الأكبر من بين «جزر بِسْمارك»، الواقعة بأوقيانوسيا.

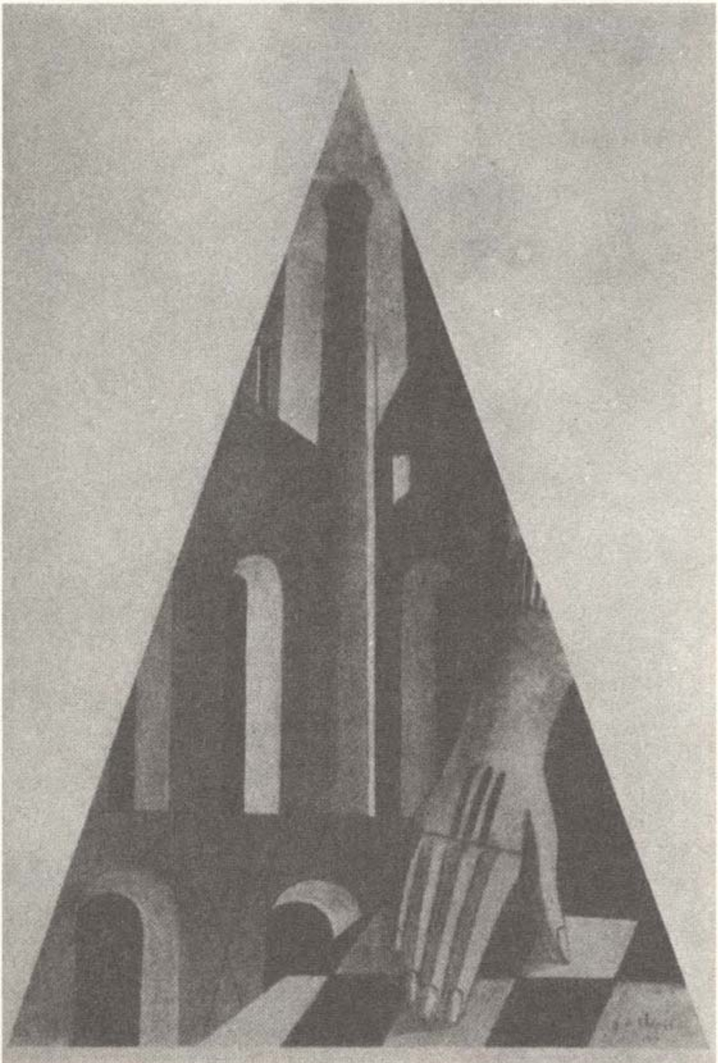
(٢) شيمينا: تُعرفُ في الإسبانية بِـ«ضُونْيا خِيمِينَا»، وهي زوجةُ «السِّيدْ»، الذي حرّر بلنسيّة من حكم المرابطين وأصبح ملكًا لها سنة ١٠٩٣، وفي ظلّ حكم ضُونْيا خِيمِينَا، سيعود المرابطون ويستولون على بلنسيّة من جديد.

(٣) «جزيرة الفِصح»، أو «جزيرة القِيامة»: جزيرة منعزلة، تتميّز بتماثيلها القديمة الضّخمة، وتوجد بالجنوب الشّرقيّ من المحيط الهادئ، وهي حاليًّا تابعةٌ للشّيلي.

(٤) الأثَر، هنا، بمعنى ما تُنْتِجُه فعاليّة إنسانيّة لا تتوخّى منه نفعًا، وتكونُ لهُ قيمة جمالية، أو ما شابه... وحوشِيّ، هنا بالتّحديد، بمعنى: أصله مجتمع ما ينعتُه البعض بالبدائيّ، ولكن نعت «حوشي» لا يتضمّن أيّ انتقاص من قدر منعوتِه.



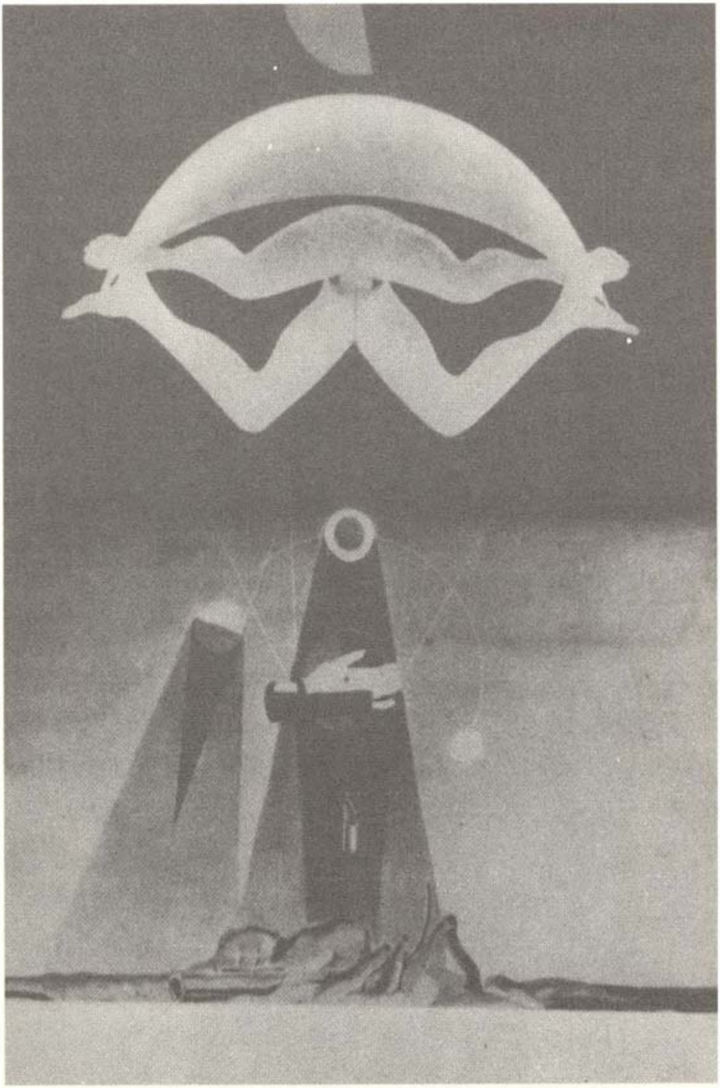
تعرَّفتْ أيضاً، في لحة «عازف القيثار» لِ «بْراكْ» على المسمار والحبل، الخارجينِ... (ص١٣٧)



«السَّفْرة المُقلقة أو لُغز القَدَر» (ص. ١٤٢)



«غريب! إنّها شيمينا!» (ص. ١٤٢)



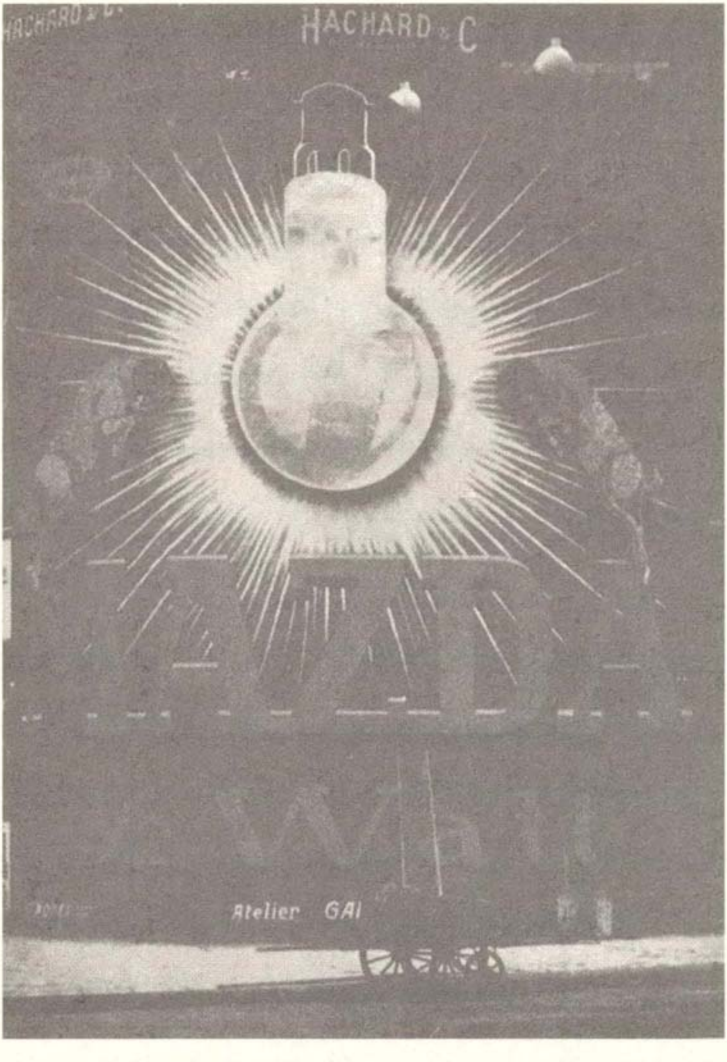
«لكنَّ الرّجال لن يعرفوا شيئًا عن ذلك»... (ص. ١٤٢)



أحبّك ، أحبّك... (ص. ١٤٢)

ميلوزين، فمن الواضح جِدًّا، أنّها كانتْ تشعر بأنّ ميلوزين تلك كانت الأقربَ إليها من بين كلّ الشّخصيّات الأسطوريّة. بل إني عاينتُ مساعيَها من أجل نقل ذلك الشّبه، قدْرَ ما أمكنها ذلك، إلى الحياة الواقعِيَّة، فقدْ قَسَرتْ حلاَّقَها على أنْ يُوَزِّع شعْرَها إلى خمس خُصَلٍ متمايزةٍ بوضوح، بحيْثُ يبقى هنالك شكلُ نجمةٍ بأعلى جبينها. وعلاوةً على ذلك، لَزمَ عَقْفُ الخُصَلِ لتكون أطرافُها أمام الأذنين، في هيئةِ قرنَيْ كَبْشٍ، والتفافُ ذَيْنك القرنين هو أيضاً من الموضوعات التي كثيرًا ما كانتْ تعودُ إليها. وقد حلا لها أن تتصوَّر نفسها على شكل فراشةٍ جِسْمُها مصباحٌ من نوع «مازْدا» (نادجا)، نحوه يشرئبّ منتصبًا ثُعبانٌ كالمسحور (ومنذ ذاك أصبحتُ أستشْعِرُ بعض الاضطراب كُلّما التمعَ أمام ناظِريّ، في الجادّات الكبيرة، وميضُ الإعلان المضيء المتعلّق بـ«مازدا»، والذي يحتلّ تقريبًا كلّ واجهة مسرح «الفودفيل» القديم، التي يبدو أمامها، بالضّبط، «كَبْشَانِ»[1] متحرّكان متواجِهان تحت أضواءِ مماثلة لأضواء قوس قزح). أمّا آخر الرّسوم التي أطلعتني عليها نادجا في لقائنا الأخير، والتي كانتْ وقتَها غيرَ مكتملة، فهي نتاجُ اشتغالٍ فنّيّ مُختلف تماما. (قبل لقائنا، لم تَكنْ قطّ قد أنجزتْ

(١) واضِحٌ من السّياق أنّ الأمر لا يتعلّق بكبشين من لحمٍ ودم.



وميضُ الإعلان المضيء المتعلّق بـ«مازدا»... (ص. ١٤٨)

رسْمًا). ففي أحد هذه الرّسوم، هنالك كتاب مفتوح فوق طاولة، قُربَه، على حافة منفضة، سيجارةٌ تتصاعد منها في تَخَفٍّ ماكر أفعى من دخان، وهنالك أيضاً امرأةٌ جميلة جدًّا، بين يديْها كُرَةٌ أرضيّة بها شَقٌّ، بحيثُ يُمكنُها احتواءُ عدد من الزّنابق، وكلّ ما يتضمّنُهُ الرّسم كان منظّمًا بصورةٍ تُمَكِّن من نزول ما كانتْ تُسمّيه *«العاكِس البشريّ»*، الذي تُبقيه غيْرَ ظاهِرِ مخالبُ تُمسك بِه، والذي كانتْ هي تعتبره «الأحسن من بين الكلِّ».

منذ وقت ليس بالقصير، لم أعدْ أتفاهمُ مع نادجا. في الواقع، رُبّما لم يحدثْ قطّ أنْ تفاهمْنا، فيما يخصّ تدبير الشّؤون البسيطة للحياة اليوميّة على الأقلّ. فهي كانتْ قد اختارتْ بشكلٍ نهائي ألاّ تُعير أيّ أهمّية لتلك الأمور، وأن لا تهتمّ بمجرى الوقت، وألاّ تُقيمَ أيَّ تمييز بين الأقوالِ، عَديمةِ الأهمّية والجدوى، التي كان يحدثُ أن تسترسِلَ فيها، وأقوالِها الأخرى التي كانتْ تكتسي بالنسبة إلي أهمّية كبيرةً، وألا تبالي بتاتًا بِما أكون مُستعِدًّا له أو غيرَ مُسْتعِدّ في لحظةٍ ما، ولا بالمشقّة، الكبيرة إلى هذا الحَدّ أو ذاك، التي كنتُ أحتمل بها أسوأ أنواع تسلياتها. ولم تَكنْ تجد غضَاضةً في أن تسرد على مسامعي، كما سبق أن قلتُ، أكثرَ مغامراتِها مَدْعاةً للرّثاء، دون أن تُعْفيَني من أَبْسَطِ التّفاصيل، ولا في أنْ

تُبْدي، هنا وهناك، غَنَجًا في غير محلّه، ولا في أن تقسرني على أن أنتظر، وأنا بادي الانزعج، انتقالَها إلى ألاعيب أخرى، إذْ لم يكنْ بالطّبع واردًا أن تغدو «طبيعيّة» .وكم من مرّة كنتُ أفقدُ القدرة على الاحتمال، فَأهربُ منها، يائسًا من محاولةِ دفْعِها إلى إدْراكِ واقعيٍّ لِقيمتِها، عِلْمًا بأنّي كنْتُ ألْقاها في اليوم المُوالي، في الحال التي تُحْسِنُ أنْ تكون عليها حين لا تكون هي نفسُها تحت وطأة اليأس، فألوم نفسي على صرامتي، وأعتذر لها! وبارْتباطٍ مع هذه الأمور المؤسِفَة، عليّ أنْ أعترف أنَّ مُرَاعاتَها لشخصي كانتْ تتدنّى وتضمحلّ، وفي النّهاية لم نعدْ نعدَمُ مُشادّاتٍ كلاميّة، كانتْ تُؤَجّجُها هي إذْ تعتبرُها ناجمةً عن دوافعَ تبدو لي تافهة ومصطنعة. ومِنْ جهتي، فإنّي لم أكنْ ذلك الشّخص الذي يمكنُ أنْ يَعيش علاقته مكتفِيًا بأنْ يرى الآخر يعيش، ويراهُ يتحرّكُ أو يسكُن، يتكلّم أو يصمُت، يسهر أو ينام، من دون أن تكون لديه رغبة في أنْ يتلَقّى منه غيرَ ما كان قادِرٍ أنْ يمنح: مؤكّد تماما أنّي لم أكنْ قَطّ كذلك. فما كانَ لعلاقتنا أنْ تَؤولَ إلاَّ إلى ما آلتْ إليه، بالنّظرِ إلى العالَمِ الذي كانَ عالمَ نادجا، حيثُ كُلُّ شيء كانَ يَعلو وسرعانَ ما يهوِي. لكنّني أُصْدِرُ حُكْمي هذا بَعْدِيًا، وفي إصدارِهِ نوعٌ من المغامرة. فبالرّغم ممّا كان لديّ من رغبة، ورُبّما من وهمٍ، فإنّه وارِدٌ أنّي لم أكنْ في مستوى التّعامُل مع ما كانتْ تعرضُهُ عليّ. لكنْ

ماذا كانتْ تعرضُ علي؟ لا يهمّ. فالحبّ وحده، كما أراه، الحبّ الذي يكون لشخص واحد أوحد، الذي يلفّه الغموض، الذي يُرْبِك ويترسّخ، الذي لا يُمْكِنُه، في نهاية المطاف، إلاَّ أنْ يَصْمُدَ في وجه كُلِّ المِحن، هو وحده الذي كان سَيُمكّن من اجتراح المُعْجِزة.

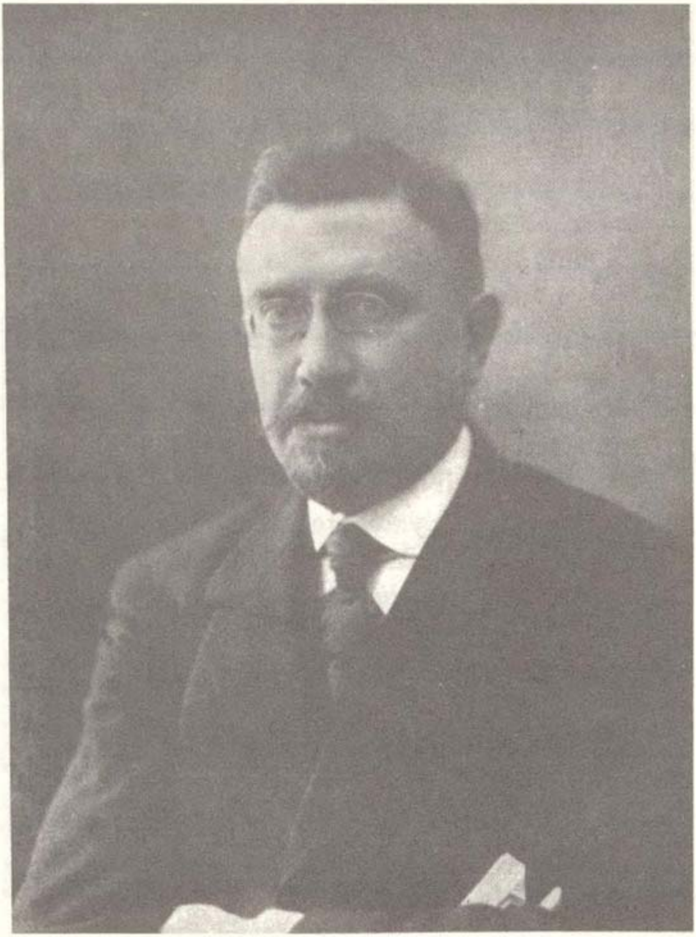
قبل بضعة شهور، نُبِّئتُ بِأنّ نادجا قدْ جُنَّتْ. فإثْر تصرّفاتٍ خارجةٍ عن مقتضيات العقل، أقدمتْ عليها، فيما يبدو، في أروقة الفندق، جَرَى حجْزُها في مستشفى «ڤوكليز» للأمراض العقليّة[1]. آخرون غيري سيعلّقون باستفاضة وبصورةٍ غيرِ مُجدية على هذا الأمر، الذي سَيَرَوْن فيه بكلّ تأكيد نهايةً لا مفرّ منها لما سبقَت الإشارةُ إليه. والذين هم أكثر اطّلاعا على مَجرى الأمور من بينهم سيسارِعون إلى البحث عن نصيب التّصوّرات ذات الطّبيعة الهذيانيّة حتّى في ما أسلفْتُ بصددها، ولربّما سيرون أنّ الدّورَ الذي لَعِبْتُهُ في حياتِها، والذي كان، عمليًّا، في صالِحِ تطويرِ تلك التّصوّرات، كان لهُ مفعولُه الحاسِم في ما حَصَل. فيما يخصّ أصحابَ «واضِحٌ إذن»، و«ها أنتم ترون»، و«كنتُ أيضاً أقول لنفسي»، و«في تلك الظّروف»، وكُلِّ مُتبلِّدي الذّهن التّافهين، فغَنِيٌّ عن الذِّكْر أنِّي أُفَضِّلُ أنْ أتركهمْ مُرْتاحين. المُهِمّ أنّ نادجا، فيما أحسب، لا تُقيمُ

---

(١) أو: في معزل «ڤوكليز»، ففي مثل ذلك المستشفى، يُعْزَلُ النّزلاء عن العالم الخارجيّ.

وزنًا كبيرًا للفارق بين العيش داخل المستشفى وخارجه. ولكنْ لا بُدّ، للأسف، أنْ تستشعر فَرْقًا بين الأمْرَين، بسبب الصّرير المُخْنِق لمفتاحٍ يُدارُ في قُفل الباب، ومنظرِ الحديقةِ المُزْري، ورعونةِ الأشخاص الذين يستجوِبونَك وأنت لا تراهمْ صالحين حتّى لِتلميع حذائك، مِثلما يفعلُ في مستشفى «سانت-آنْ» للأمراض العقليّة البروفيسور كلودْ، بجبهته التي تَشي بالجهالة، وسحنته التي تنمّ عن تشبُّثِه المطْلق بآرائه («يُريدون بك شَرًّا، أليس كذلك؟ - لا، يا سيّدي. - إنّه يكذب، ففي الأسبوع الماضي، قال لي إنّهمْ يُريدون به شَرًّا»، أو: «أنتَ تسْمَعُ أصواتا، هل هي شبيهةٌ بِصوتي؟ - لا، يا سيّدي. - إذن، فلديه هلوسات سَمعِيّة»، إلخ)، وبِسببِ اللباسِ المُوَحَّدِ للنُّزلاء، والذي هو مقيتٌ كَكُلِّ البِزّات، والجُهدِ اللازم للتّكيُّفِ مع وسَطٍ من ذلك النّوع، ذلك أنّه يبقى وَسَطًا يتطلّبُ القيامَ بمجهودٍ، إلى حدٍّ ما، للتّكيُّفِ معه. ووحدَه الذي لمْ يضَعْ قَطُّ قدميهِ في مستشفًى للأمراض العقليّة، قدْ يجهلُ أنّ ذلك الصّنف من المستشفيات إنّما يُنْتَجُ فيه المجانين، مثلما يُنْتَجُ قُطّاعُ الطُّرُق في الإصلاحِيّات. أهنالِك ما هو أفظعُ من تلك الأجهزة[1] المنعوتة

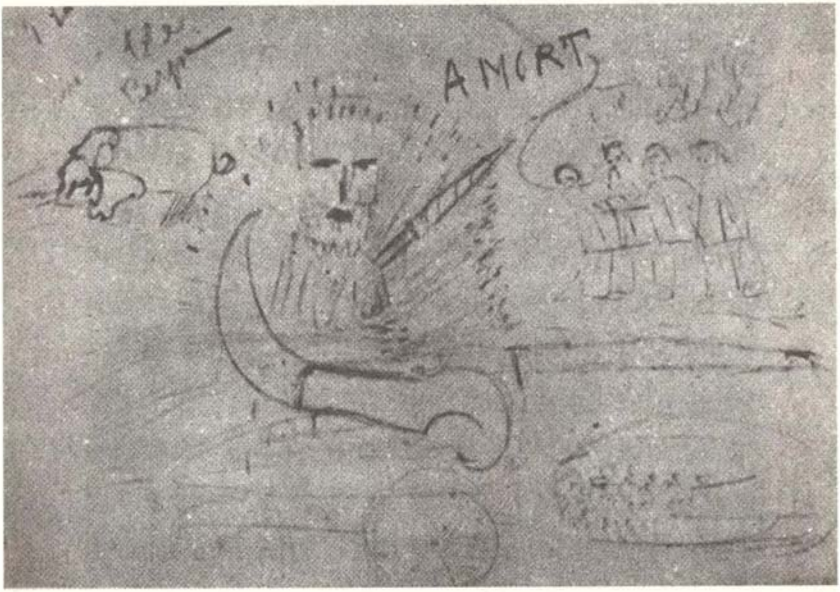
(١) الأجهزة، هنا، بمعنى المؤسّسات.



مِثلما يفعلُ في مستشفى «سانت-آنْ» للأمراض العقليّة البروفيسور كلودْ...

(ص١٥٣)

بكونِها أجهزةَ حفاظٍ على المجتمع، وهي التي تُلْقي بفردٍ ما، بسبب فَعْلَةٍ تافِهة قام بها، أوْ لِخَرْقٍ ظاهِرٍ لِمُتطَلَّباتِ اللياقة أو الحِسّ المشترَك أقْدَمَ عليهِ للمرّة الأولى، وسط أفرادٍ آخرين، لن يكونُ احْتِكاكُهُ بهم إلاَّ وَبالاً عليه، والأدهى أنّها تَحرمُهُ بشكلٍ ممنهجٍ من إقامة علاقاتٍ مع كلِّ أولئك الذين لديهم حِسٌّ أخلاقِيّ أو عَمليّ موطَّد أكثرُ ممّا لديه؟ لقدْ علمنا من الصُّحُف أنّ كلّ المندوبين الحاضِرين في آخر مؤتمرٍ دُوَليٍّ للطِّبِّ العقليّ، اتّفقوا منذ الجلسة الأولى على شَجْبِ الفكرة التي لا تزالُ راسِخة لدى الجمهور العريض، والتي ينبغي، بحسبِها، أنْ تكون مُغادرةُ مستشفى الأمراضِ العقليّة في أيّامنا، في مثلِ صُعُوبةِ مغادرة الأدْيِرةِ في الماضي، وأنْ يُسْتبقَى في تلك المستشفَيات، مدى الحياة، أشخاصٌ لمْ يكنْ لهمْ قَطّ ما يُبَرِّرُ وجودهم فيها، أو لم يعُد لهمْ ما يبرّر إقامتهمْ بِها؛ ذلك أنّ الأمن العامّ، على العموم، ليس مُهدّدا إلى الحدّ الذي يسعى البعض إلى إيهامِنا به. وإثْرَ تعبير المندوبين عن رأيِهِمْ، سارع أطبّاء الأمراض العقليّة إلى رفعِ أصواتهم مُحتَجّين، وأثارَ كُلٌّ منهم انتباه السّامعين إلى أنّهُ كان هو من عمل على إخراج نزيلٍ أو نزيلين من المستشفى، وبادروا أساسًا، وبجعجعةٍ كبيرة، إلى تقديم أمثلةٍ عن مصائبَ وَقَعَتْ من جرّاءِ عودةِ بعضِ المرضى الكِبار إلى حياةِ الحُرّية قبل الأوان أوْ مِن دون



«روح القمح»: رسمٌ لنادجا

استيعابٍ عقليّ منهم لعودتهم تلك. ولأنّ أولئك الأطبّاء اعتبروا أنّهم دومًا مسؤولون، قليلاً أو كثيراً، إنْ هم أقدموا على مغامرة تحرير المحتجزين، فقد أفهموا المستمعين أنّ شكوكهم تَدْفَعُهمْ إلى الامتناع عِن إبداءِ أيِّ رأي. لكنّ طرح المسألة بهذه الصّيغة يبدو لي غيرَ قويم. فأجواء تلك المعازل (مستشفيات الأمراض العقليّة) ذاتُ أثَرٍ مُوهِنٍ لقوى نُزلائها، وشديدةُ الإضْرار بهم، ذلك أنّها تُفاقِمُ من ضعْفِهِم الذي أوصلهم إلى حيثُ هُمْ. وما يزيدُ الأمور تعقيدًا، هو أنَّ أيَّ شكوى أو احتجاج وأيّ حركة تنمّ عن عدم التّحمّل، لا تؤدّي بك إلا لأنْ تُوسَمَ باللااجتماعيّة (فرغم ما في الأمر من مفارقة، تجد نفسك في تلك الأجواء مُطالَبًا بأنْ تكون اجتماعيًّا)، فَيتشكّلَ ضِدّك عَرَضٌ مرضيّ إضافيّ، وكلّ هذا لا يؤدّي فحسب إلى إعاقة شفائك لوْ كان له أن يتمّ، بل حتّى إلى الحيلولة دون بقاءِ حالتك مستقرّة، مِمّا يؤَدّي إلى مفاقمتها بِشكلٍ سريع. ومن هنا تلك التّطوّرات المأساويّة السّريعة التي يُمكنُنا أنْ نتَتَبّعها في المعازل، والتي لا تبدو، في غالب الأحيان، ناجمةً عن مرضٍ واحد. إنّه ليجدرُ بالمرء، فيما يَخُصُّ الأمراضَ العقليّة، أنْ يَشجبَ تلك السّيْرورة المتمثّلة في الانتقال شبهِ المحتوم مِن المرض الحادّ إلى المرض المزمن. وبالنّظر إلى بدايات الطّبّ العقلي غير العادية وإلى تأخُّرِه في الظّهور، فلا يمكننا الحديث بأيّ صورة عن عِلاجِ

ما يتحقّق في ظلّ الظّروف المُشار إليها. بلْ إنّ الأكثر يقظةَ ضميرٍ من بينِ أطبّاء الأمراض العقليّة أنفسَهمْ لا يبالون بمسألة اكتمال العِلاج تلك. لا شكّ أنّهُ لم يعد هنالك احتجازٌ تعسُّفِيّ، بالمعنى المتداول لهذا التّعبير، مادام الإقدام على فِعْلٍ غيرِ طبيعيّ، تتمّ ملاحظتُه موضوعِيًّا ويُضْفَى عليه طابع الإجرام لِكونِه قدْ حَصَل في الشّارع العموميّ، هو الذي يُسَبِّبُ ذلك النّوع من الاحتجاز الرّهيب المُرعبِ ألْفَ مرّةٍ أكثرَ من غيره. لكنّي، شخصيًّا، أعتبر كلّ احتجازٍ تعسُّفيّا. فأنا ما زِلْتُ لا أفهمُ ما الذي يُمْكِنُ أنْ يَدْفَعَ إلى حرمانِ كائنٍ بَشَرِيٍّ من الحُرّية. لقدْ حبسوا سَادْ؛ حبسوا نيتشه؛ حبسوا بودلير. فالطّريقة التي يَتِمّ بحسَبها دَهْمُ المرءِ ليلاً، وإلباسُهُ «قميصَ المجانين» ذا الأحزمة التي تشُلّ الحركة، أو اعْتِمادُ أيّ طريقة أخرى للسّيطرة الجسمانيّة عليه، هي مماثلةٌ لطريقة البوليس الذين يلجؤون إلى دَسِّ مُسَدَّسٍ في جيبِ شخصٍ ما وتهديدِه به. أعرف أنّي لوكنتُ مجنونًا ومحتجزًا منذ بضعة أيّام، لاسْتَغْلَلْتُ لحظةَ ارتياحٍ جسمانيٍّ تُبْقي لي هذياني لأغتالَ بدمٍ باردٍ واحِدًا من مُحتَجِزِيَّ الذين يُمكنُني أنْ أطالَهُم، ومن الأفضل أن يكون الطّبيب. ستكونُ استفادتي من ذلك، على الأقلّ، أن أكسب مكانًا في حجرة خاصّة، مثل من يُعَدّون مُهتاجين، ولرُبّما تركوني في سلام.

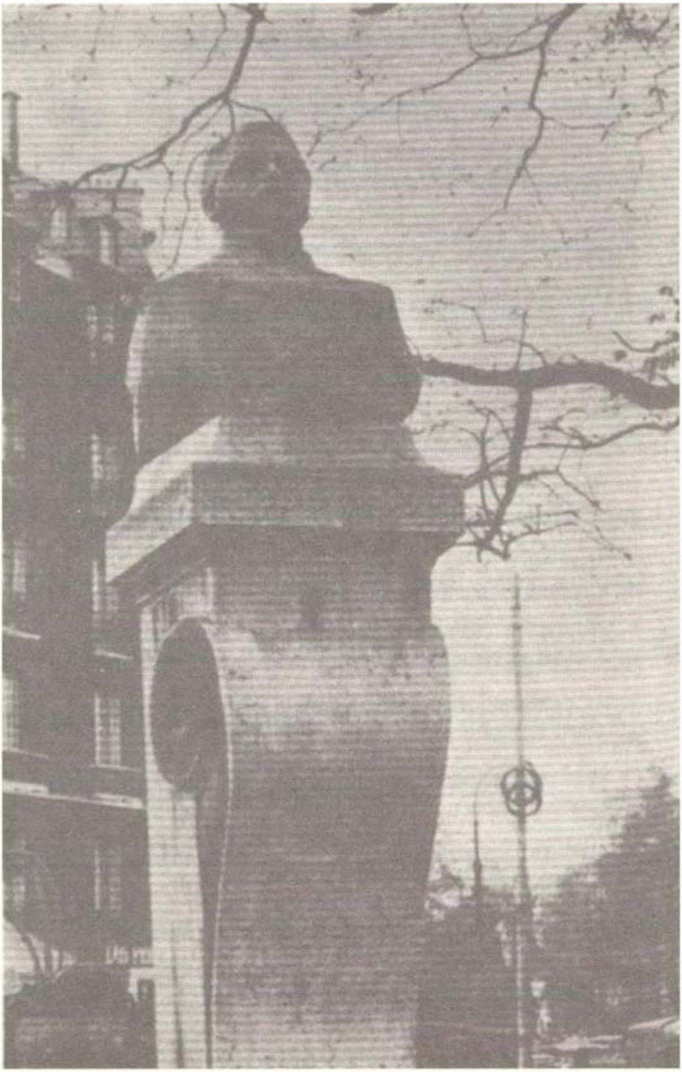
إنّ الازدراء الذي أُكِنُّه لِلطّبّ العقليّ، بهالاته الزّائفة وتطبيقاته العمليَّة أيضاً، شديدٌ حَدَّ أنّي لمْ أجد بعد الجرأة للتّحرّي عمّا صارت إليه نادجا. وقد أفصحْتُ عمّا يجعلني متشائمًا بخصوصِ مصيرها، وأيْضًا، بخُصوص مصائرِ كائناتٍ أخرى من صِنْفِها. فلوْ كانتْ تَحْت رعاية طِبّيّةٍ في مَشْفًى خاصّ تَحْظى فيه بِكُلّ العناية التي هي من نصيبِ الأغنياء، وتُحْتَرمُ فيه حياتُها الحميمة فلا يُساءَ إليها، مَشْفًى يَشُدُّ فيه من أَزْرِها، في الأوقات المُلائمة، حُضورُ من يُكِنّون لها المودّة، ويُؤْخَذُ فيه بِالحُسْبان ذَوْقُها وميولاتُها، ويُعْمَلُ على أنْ تستعيدَ بتدرُّجٍ مُتأَنٍّ حِسًّا بالواقع مقبولاً، فلا تُعامل بفظاظة، بقدرِ ما تُبْذَلُ جهودٌ لِجَعْلِها تمضي شيئًا فشيئا نحو اكتشاف أصْلِ اضْطِراباتِها، فإنّي، وإنْ بدا أنّ في هذا مجازفةً من قِبَلي، أميلُ كثيرًا إلى الاعتقاد بأنّها كانتْ ستَنْهَضُ من عثْرَتِها. لكنّ نادجا فقيرة، وهذا يكفي في أيّامنا هاته لأنْ يَجْعَلَها تُدان، بمجرّد ما يَعِنُّ لها أنْ تخرج عن المُقتضياتِ السَّخيفة للتّعَقُّل والآداب المتعارَفِ عليها. وقد كانتْ أيضاً وَحيدةً: «إنّه لَمِمَّا يُسَبِّبُ شعورًا بالرّهْبة، بين الفينة والأخرى، أنْ يكون المرءُ وحيدًا إلى هذا الحدّ. ليس لي سواكُما من أصدقاء»، قالتْ لِزوجتي آخرَ مَرّةٍ تحدّثتْ إليها بالهاتف. إنّها كانتْ قد اكتسبتْ قُوَّةً، في نهاية المطاف، وضعفًا شديدًا أيضاً، من تلك الفكرة التي كانتْ دائمًا فِكْرَتَها، والتي

اسْتَمَتْتُ في ترسِيخِها لديْها، وفي جعلِها تُقَدِّمَها على ما عداها، أعني فكرةَ كونِ الحُرّيّة، التي نحصلُ عليها في عالمنا الأرضيّ هذا، بعد أن نكون قد تقبَّلنا من أجلها أنواعًا كثيرة وقاسية من الحرمان، تستوجِبُ منّا أنْ نتمتّعَ بها دونما قيود خلال اللحظة التي هي مُتاحةٌ فيها، ودونما اعتباراتِ نَفْعِيّة، ذلك أنّ التَّحَرُّرَ الإنسانيّ، في صيغته الثوريّة الأكثر بساطةً، والذي ليسَ إلاً التَّحَرُّر الإنسانيّ، منظورًا إليه من *كلّ زوايا النّظر*، يبقى القضِيَّة الوحيدةَ الجديرة بأنْ يُدافِعَ عنها كُلٌّ *بما في مُتَنَاولِهِ من وسائل*.وقد كانتْ ناذْجا كائنًا وُجِدَ ليجعل نفسهُ في خِدْمة تلك القضِيّة، حتّى لو كان ذلك بالبرهنة على أنّ هنالك مؤامرةً خاصّةً جِدًّا تُحاك حول كُلِّ كائن، لا توجَدُ في خيالِهِ فحسب، وينبغي أخذُها بعين الاعتبار، من باب معرفة المرءِ بما حواليه، أوبطريقة أخرى أيضاً، لكنّها أكثر خطورةً بكثير، وهي أن يُطِلّ برأسه ثمّ يُخرِج ساعِدَهُ من بين القُضبان التي يَكُون قدْ زَحْزحها وأَبْعَدَها عن بعضِها، أعني قضبان المنطق، الذي هو الأبْغَضُ من بين كُلِّ السّجون. لقدْ كان عليّ أنْ أعمل ما في وُسعي لجعلِ نادجا تنغمس في هذا المشروع الأخير، هذا ممكن، لكنْ كان ينبغي، من أجل ذلك، أن أكون قدْ أدركتُ سَلَفًا أنّها ستُعَرّضُ نفسها للخطر. لكنّني لمْ أفْتَرِضْ قَطُّ أنّها قد تفقِدُ نِعْمَةَ غريزةِ المُحافَظَةِ على الذّات، أو أنّها كانتْ قدْ فَقَدَتْها، وغريزة

المحافظة على الذّات تلك - والتي سبق لي أنْ أَلْمَحْتُ إليها - هي التي كانتْ، في نهاية المطاف، تجعلنا، أصدقائي وأنا، مثلاً، نتمسّكُ *بسلوك لائق*، فنَكْتفي بالإشاحةِ بوجوهنا لدى مُعاينتِنا رايةً تتحرّكُ عابِرةَ الفضاءَ قريبًا منّا، ولاَ نُبيحُ لأنفُسِنا أن نتهجّم، في أيّما ظَرْفٍ، على كُلٍّ منْ قَدْ يَعِنّ لنا أنْ نَتَهَجَّمَ عليه، ولا نمنحُ ذَواتِنا تلك المسرّةَ التي لا تُضاهى، مسرّةَ «انتهاكِ للمُقَدّسات» رائعٍ، إلخ.

وإنّي لأعترفُ، رغم أنّهُ ليسَ في هذا ما أحتفي به فيما يَخُصُّ قُدْرَتي على التّمييز، بأنّي لمْ أعتبِرْ أنّ نادجا قدْ أقدمتْ على فِعْلٍ شديدِ الغرابة، حينَ أطلعتْنِي، مثلاً، على رسالةٍ تحملُ توقيع «هنري بِكْ»[1]، فيها نصائحُ يُوَجّهُها إليها. فحين تكونُ تلك النّصائح في غير صالحي، كنتُ أكتفي بأنْ أَقولَ لَهَا: «يستحيلُ أنْ يكون «بِكْ»، وهو الرّجل الذي كان ذكيًّا، قد قال لكِ هذا». وكنتُ أَتَفَهَّمُ حقًّا، بالنَّظَرِ إلى انجذابِها لتمثال بِكْ النّصْفي بساحة ڤيلْيِيه وإعجابِها بما تُعَبِّرُ عنهُ ملامحُه، كيفَ أنّها حَرِصَتْ على معرفة رأيِه بِشأنِ بعضِ الأمور، وتوصّلتْ إلى ذلك. وليسَ في هذا خروجٌ على العقل أكثرَ مِمّا في توجُّهِ شخْصٍ ما بالسُّؤالِ إلى قِدِّيسٍ أو مَعْبودٍ ما

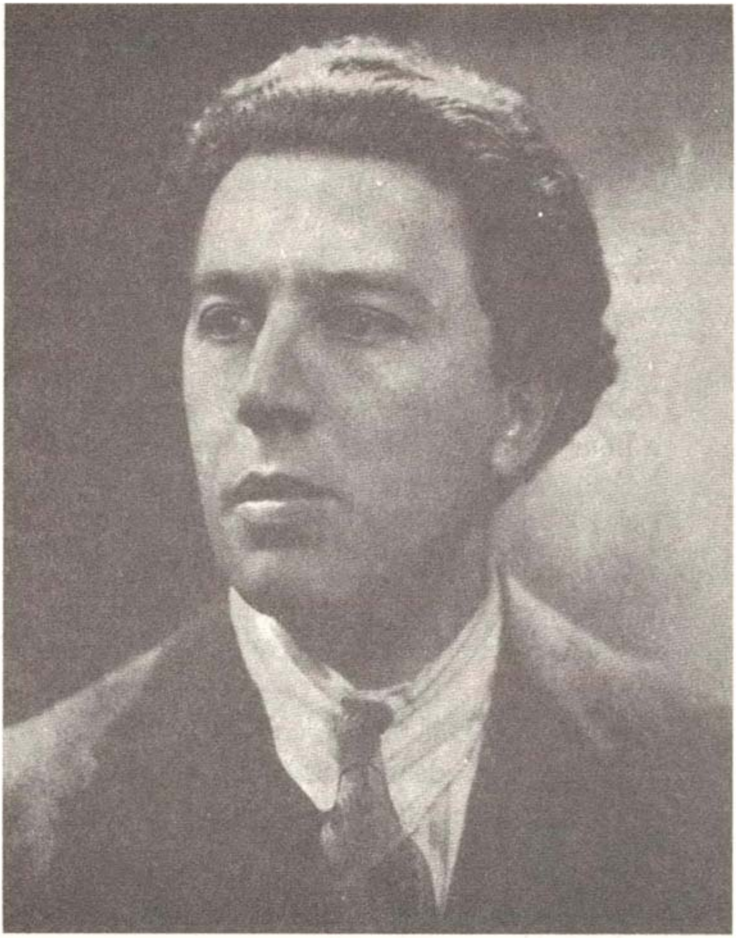
(١) هنري بِكْ (١٨٣٧ ـ ١٨٩٩)، كاتبٌ مسرحيٌّ فرنسي. وواضِحٌ أنّ نادجا (لِيُونا كامي غيسْلانْ دِيلكورْ)، لمْ تَرَ النّور إلاّ بعْدَ وفاةِ بِكْ بثلاثِ سنوات، فيوم ولادَتِها هو ٢٣ ماي ١٩٠٢.



انجذابِها لتمثال بِكْ النّصْفي بساحة ڤيلْيِيه... (ص. ١٦١)

لمعرفةِ ما عليه أنْ يَفْعَلَه. وبِخُصوصِ رسائل نادجا، التي كنتُ أقرؤها بالصُّورةِ نَفْسِها التي أقرأ بِها الكثيرَ جِدًّا من النُّصوصِ الشِّعْرِيَّة، فإنّي لَمْ أرَ فيها ما يُنْذِرُ بخطرٍ وشيك. ولن أُضيفَ، للدِّفاعِ عن نفْسي، سِوى بِضْعِ كلمات. فعدمُ وجودِ حُدودٍ واضحةٍ، كما هو معلوم، بَيْنَ *اللاَّجُنُون* والجُنون، يَجعلُني غيرَ مُهَيّأٍ لإضفاء قيمتين مختلفتين على ما يدْفَعُ إليهِ كُلٌّ منهما من إدراكات وأفكار. فَهنالك ما يكون ناجِما عنْ مُراوغةٍ للمنطق العقلي، وهُو يحملُ دلالةً ويتّسِمُ بِبُعْدِ نظرٍ لا تُضاهيه فيهما بتاتًا حقائقُ تُعتَبَرُ غيرَ قابلةٍ لِلجِدال: وَرَفْضُه لِمُجَرّدِ كونه سَفْسَطَةً، ليسَ فيه سُمُوٌّ وليس بذي قيمة. وإذا كانت هنالك أمور تدخُلُ في نطاق الانزياح عن مقتضيات المنطق في ما سبق أن رَوَيْت، فإنّي، مع هذا، لها أَدينُ بكوني استطَعْتُ أنْ أتوجَّهَ إلى نَفْسي، إلى ذاك القادِم من أبعدِ البعيدِ في اتّجاهِ ذاتي، رافِعًا من عقيرَتي بالتعبير المُحَمَّلِ دائمًا بالشّجى: «من هناك؟». من هناك؟ أهي أنْتِ، نادجا؟ أَصَحيحٌ أنّ *العالَمَ الآخر*، كُلَّ العالَمِ الآخر، هو في هذه الدُّنْيا؟ إنّي لا أَسْمعُك. من هناك؟ أأنا وحدي؟ أأنا نَفْسي؟

أنا أَغْبِطُ (وهذه طريقة في الكلام) كُلَّ شَخْصٍ يجد الوقت لتهييئ شيءٍ ما، كتابٍ مثلا، وبعد أن ينتهي، يجد الوسيلة لتتبُّعِ مصيرِ ذلك الشّيء، أو المصير الذي يصنعهُ لهُ ذلك الشيء، في نهاية المطاف. وليترُكْني أعتقد أنّ فرصةً حقيقيةً واحدةً على الأقلّ لا بُدَّ أنْ تكونَ قد سنحتْ لهُ للإحجام عنْ ذلك التّتَبُّع! لا بُدَّ أنّهُ قدْ تغاضى عنها ومن حقِّنا أنْ نأملَ في أنْ يُشَرِّفنا بإطلاعِنا على السَّبَب. من جهتي، فما يُمكنُ أنْ يَجْعلني أنجذبُ إلى الاضطلاعِ به بِطُولِ نَفَس، سيجْعَلُني، يقينًا، دون مستوى العيش بِالصّورة التي أنا مُتَعَلِّقٌ بها والتي تمنحُ فيها الحياةُ ذاتَها: أعني العيشَ بتعطُّشٍ حتّى *انقِطاعِ النَّفَس*.فالمسافات بين الكلمات، والتي يباغِتُنا مداها حتّى في الجملة المطبوعة، والخطُّ الذي نضعُهُ، ونحنُ نتكلَّم، في الأسْفَلِ منْ عددٍ من الجُمَل التي لا يُمكنُ أنْ تُراوِدَ أحدنا فِكْرةُ إضافتِها إلى بعضِها البعض بالمعنى الرّيّاضِيّ، والامّحاءُ التّامُّ



أَغْبِطُ (وهذه طريقة في الكلام)

كُلَّ شَخْصٍ يجد الوقت لتهييئ شيءٍ ما، كتابٍ مثلا... (ص. ١٦٤)

(تصوير: هنري مانويل)

للوقائع الذي، من يوم لآخر أو لآخر غيرِه، يَقلبُ رأسًا على عقب مُعْطياتِ مُشْكِلٍ كُنَّا حَسِبْنا أَنّ بإمكانِنا الإعلان عنْ حَلٍّ له وشيكِ الظّهور، والمُعامِلُ العاطفيّ غيرُ القابِلِ للتَّحْديد، الذي تُشْحَنُ طِبْقا لهُ وتُفَرَّغُ من شُحناتِها، باسْتِمْرارٍ، الأفكارُ الشَّديدةُ التَّجريدِ، التي نتطلّعُ إلى التّعبير عنها، مثلما الذّكريات ذات الطّابِعِ الملموس جِدًّا، كُلُّ هذا يجعلني لا أملك من الشَّجاعة سوى ما يُمَكِّنُني من العُكوف على الحيِّز الموجود بين هذه السّطور الأخيرة وبين تلك التي يبدو أنّها قد وصلتْ إلى نهايتِها قبل حوالي صَفحتين[(١)(*)]. هذا الحيِّزُ، الذي هو صَغيرٌ جِدًّا ولا يُعَدُّ شيئًا يُذْكَر، بالنِّسبةِ للقارئ المُتَسرِّع أو حتّى لغيره، هو بالنّسبة إليّ أنا، وينبغي أنْ

---

(١) وَاضِحٌ، انطلاقًا من النّسخة الفرنسيّة، أنّ بداية هذا الحَيِّز النّصّي هي: «أَغْبِطُ (وهذه طريقة في الكلام) كُلَّ شَخْصٍ...»...

(*) حَدَثَ في الماضِي أنّي كنتُ ألاحظ، من باب تزجية الوقت، على رصيف الميناء القديم بمارسيليا وقُبَيْلَ الغروبِ، ما يقوم به رسّامٌ تَشكيليٌّ، كانَ وسواسُ التّدقيق الشَّديد، في نقل ما يرى، قد استبدَّ به بشكل غريب، فكان يتبارى في إنجازِهِ للوحته مع الضّوء الآفِل، في الحَرَكَةِ والسُّرْعَةِ، وهكذا كانَ يُنْزِلُ البُقْعَةَ التي تُمَثِّلُ الشَّمس على اللوحة بالمقدار الذي تنزلُ به الشّمس. وفي النّهاية، لم يُبْقِ من تلك البقعة على شيء. فجأةً، اكتشفَ أنّه قد تأخّرَ كثيرًا، فأزال الحُمْرةَ من على جِدار، وأزاحَ لمعةً أو لمعتين كانتا على سَطْحِ الماء. واعتبرَ أنّ لوحته قد اكتملتْ، أمّا بالنّسبة إليّ، فقد كانتْ تلك اللوحة أبعدَ ما تكون عن الاكتمال، وقد بدتْ لي شديدةَ الكآبة ورائعةَ الجمال. (ه. المؤلّف).

أقولَ هذا، مُتَرامي الأطراف وقيمتُهُ عظيمة. كيفَ يُمكنني أنْ أُوَضِّحَ الأمر؟ إنّي، لو أعدْتُ قراءة هذه القِصّة، بأناةٍ وبِشيءٍ من الحِيادِ أعلمُ أنّي أمتلكُهُما، فأنا لا أعرف حقًّا، إنْ شِئْتُ أنْ أكونَ مُخلِصًا لشُعوري الحاليّ تجاه نفسي، ما الذي سأُبْقيهِ منها. كما أنّي لا أُلِحُّ على أنْ أعرف ذلك. أفضّل أن أعتقد أنّه مِنْ نهاية غشت، تاريخِ الانقطاع عن كتابتها، إلى نهاية ديسمبر (كانون الأوّل)[1] - التي وَجَدَتْني[2] خلالها تحت وطأةِ انفعال يستبِدّ بقلبي أكثر ممّا يُسَيطِرُ على ذهني، فانْفَصَلتْ عنّي - حتّى وإنْ كانت تركتْني أرتعش، فقدْ كنتُ أعيش بشكل حَسَنٍ أو سَيِّئٍ - مثلما يُمكن أن نعيشَ في هذه الحال- بأطيب الآمال التي كانتْ مُفْعَمةً بها، ثُمّ عِشْتُ، ومن شاء ألا يَثِقَ بي فله ذلك، التّحقُّقَ الكاملَ إلى حدٍّ لا يُصَدَّق لتلك الآمال. ولهذا يبدو لي، من زاوية النّظر الإنسانيّة، أنّ الصّوت الذي يُسْمعُ عبرها، يبقى قادرًا على الارتفاع، ولذا لا أمحو أثر القليل من النّبرات الخاصّة التي وضعْتُها فيها، مع أنّ نادجا، شخصَ نادجا، بعيدٌ حقًّا... وبِضْعةَ أشخاصٍ آخرين أيضًا. والأعجوبة[3]

---

(١) أنهى بريتون الفصل السّابق في نهاية غشت (أغسطس) ١٩٢٧، أمّا هذا الفصل الختامي، ويبدأ بـ: «أَغْبِطُ (وهذه طريقة في الكلام)...»، فكتبه في نهاية ديسمبر (كانون الأوّل) من نفس السّنة.

(٢) أي: القِصّة.

(٣) نُذكّر هنا بأنّ بريتون كان يرى أنّ ما هو عجيب (أو غريب)، هو وحده الجميل.

التي كانتْ رُبّما قد جَلَبَتْ نادجا، ثُمّ اسْتعادتْها - الأعجوبة التي بقيتُ على إيماني بها من أوّل إلى آخر صفحةٍ في هذا الكتاب- تُسِرّ لي باسْمٍ يَرِنُّ في أذني، لم يَعُدْ هو اسمها[١].

لقد بدأتُ بالذّهاب لأرى مُجدّدا بعض الأماكن التي يحدثُ أحيانا أنْ تقودَ إليها هذه القِصّة؛ ذلك أنّي كنتُ حريصًا على أنْ أعتمد بصددها، مثلما هو الأمر بالنّسبة لعدد من الأشخاص والأشياء، صُوَرًا فوتوغرافيّة تكون ملتقطةً بحسب زاوية الرّؤية الخاصّة التي كنتُ شَخْصِيًّا قدْ نظرْتُ إليها منها. وقد لاحظْتُ أنّ تلك الأماكن، ما عدا اسْتثناءاتٍ معدودة، كانتْ تُقاوِم ما أزمعتُهُ، إلى هذا الحدّ أو ذاك، وهذا ما جعل الجانب المصَوَّر من *«نادجا»*، بالمقارنة مع ما كنتُ أرغب فيه، غير مكتمِل: فَـ«بِكْ»، يبدو مُحاطًا بما يُشْبِه سياجًا كئيبًا، وإدارة «التِّيَاتر مُودِرْن» (المسرح العصري) أبْدت الحذَر من رغبتي في التّصوير، ومدينة پورڤيل، تُعْطي انطباعًا بِأنّها تفرّدتْ من بين كُلِّ المدن الفرنسيّة بِالهمود التامّ وانعِدام الطّلاوة، ومُعْظَم ما يرتبط بِـ*«ضمّة الأخطبوط»* لمْ يعدْ له أثر، والمؤسِف بشكل خاصّ، أنّي لم أتمكّنْ من الحصول على إذْنٍ حين رغبْتُ في التقاط صورةٍ لذلك التّمثال الخدّاع الموجود

---

(١) الاسْم الجديد الذي يُشيرُ إليه بريتون هو اسْمُ سوزان ميزار، التي عاش معها بريتون علاقة حبّ مشبوبة.

بمتحف «غريڤانْ» - رغم أنّه لمْ يتمّ الحديثُ عنه في القِصّة - وهو تمثالٌ لامرأةٍ تتظاهرُ بالتّخفّي في الظّلّ لتَحْزِمَ رباط ساقِها، عِلْمًا بِأنّهُ، في وضعه الذي لا يتغيّر، هو التّمثال الوحيد الذي لهُ *«عينان»*: عينانِ هما «الإغراءُ» نفسُه(*). أمّا جادّة «بُونْ نُوڤيلْ»، بعد

(*) لمْ يتّضِحْ لي حتّى اليوم ماكانَ في سُلُوكِ نادجا تجاهي يندرجُ في نطاقِ تطبيق مبدأٍ للتّدْمير التّامّ، بشكل واعٍ إلى هذا الحَدّ أو ذاك. لن أورِد كمثال، بهذا الخُصوص، سِوى الواقِعة التّالية: ففي بداية إحدى الليالي، كنتُ أسوقُ سيّارة في الطّريق المؤدّية من ڤرساي إلى باريس، وبجانبي امرأةٌ هي نادجا، وكان يُمكن أن تكون في مكانِها، أليس كذلك، امرأةٌ أخرى، أو حتّى *«تلك المرأة الأخرى»*، وبقدمِها حبستْ قدمي بحيثُ تبقى ضاغِطةً على دوّاسة البنزين (دوّاسة التّسريع)، فيما كانتْ تُحاوِلُ وضعَ كفّيْها على عينيّ، خلال لحظة السّهو الذي تمنحه قبلة لا تنتهي. لقد كانتْ ترغبُ في أنْ يَكفّ كلٌّ منّا عن الوجود، إلى أبد الآبدين ولا شكّ، إلا للآخر، ولذا رغبَتْ في أن نمضي بِفائق السُّرعة لملاقاة الأشجار الجميلة. فياله من امتحانٍ للحُبّ كان ذاك في الواقع. لا داعي لأنْ أقول بأنّي لم أستجِبْ لتلك الرّغبة. ومعلومٌ ما كنتُ قد وصلْتُ إليه في علاقتي بنادجا، بل ما كنتُ، حسب معرفتي، دائمًا عليه في علاقتي بها. مع ذلك، أبقى ممتنًا لها لكونِها كشفتْ لي، بصورة مُذْهِشةٍ بشكلٍ رهيب، ما كان يُمكن أن يقودنا إليه في تلك اللحظة اعترافٌ مشترَكٌ بالحُبّ. أشعر أنّ قدرتي على مقاومة إغراءٍ من ذلك القبيل، *في كُلّ الحالات*، تتناقَصُ أكثرَ فأكثر. ولا يسعُني، وأنا أستحضِرُ تلك الذِّكرى، سوى أنْ أشكر تلك التي أفهمتْني أنّ الاستجابة لإغراء من ذلك القبيل تكاد تكونُ ضَروريّةً. فالقدرة على تَحَدٍّ هائلِ القوّة هي التي يَعرفُ من خلالها أنفُسَهُم أشخاصٌ نادرون جِدًّا، يُمكنُ الواحدَ منهم أنْ ينتظر كُلّ شيء ممّن هو مرتبطٌ به، وأنْ يتوقّعَ منه كلَّ أمر رهيب. كثيرًا ما أجدُ نفسي مُجَدَّدًا، على الأقلّ على مستوى التّصوّر، وأنا معصوبُ العينين، أسوقُ تلك السّيّارة الجامحة. وكما أنّ أصدقائي هم أولئك الذين أعلمُ يقينًا أنّي سأجِدُ عندهم *ملاذا*، وأنّهم=



بمتحف «غريڤان»... (ص. ١٦٩)

أنْ ظَهر أثناء غيابي عن باريس، وهو غيابٌ آسفُ له، أنّها كانتْ كما رغِبْتُ، خلال أيّامِ النّهب الرّائعة المُسَمّاة بأيّام «ساكُّو وڤانزيتي[(١)]» (أعني أنّها كانتْ واحدةً من تلك النُّقَط الإستراتيجيّة الكبرى لِلاّنظام، وهي نقطٌ أبحثُ عنها - وما يزال لديّ اليقين أنّ علامات الاستدلال المتوفِّرة لي من أجل العثور عليها تبقى غامضة- شأني في هذا شأنُ كُلّ الذين يستجيبون لقضايا تُلِحّ عليهم من قَبيل تلك المتعلّقة بالحُبّ أو الثّورة، اللذين ينفيان كلّ ما عداهُما)، فقدْ بدتْ لي [أيْ: جادّة «بُونْ نُوڤيلْ»]، إثْرَ تجديد طلاء واجهات قاعات السّينما القائمة فيها، وكأنّما انعدمتْ فيها الحركة، فكأنّ باب «سانْ دوني» قدْ أُغْلِقَ للتّوّ. وقدْ رأيْتُ مسرح «لي دو ماسْك» (مسرح القناعين) يظهر من جديد، ثُمّ يزول، ليظْهَرَ عِوَضَه مسرح «الماسْك» (مسرح القناع)، وهو، بدوره، بشارع فونتين، ولا تفصِلُ بيتي عنه سوى نصف المسافة التي كانتْ تفصِلُهُ عنْ سابقه.

=سَيُجازفون بأنفُسِهِم مجازفة كبيرة بإخفائي، لو أنّي كنتُ مطاردا وَجُعِلَ لرأسي ثمنٌ هُوَ وَزْنُهُ ذهبًا، عِلْمًا بأنّهُمْ لا يَدينون لي سِوى بذلك الأمل المأساويّ الطّابَع الذي أبذرهُ في نفوسِهِمْ، ففي نطاق الحُبّ، لن يتعلّقَ الأمر بالنّسبة إليّ، سوى بالقيام مُجَدَّدًا، في كلّ الظّروف اللازمة، بتلك النّزهة الليليّة. (ه. المؤلّف).

(١) ساكّو وڤانزيتي: إيطاليان انتميا إلى التّيار الفوضويّ، تجنّسا بالجنسيّة الأمريكية، واتُّهِما، ظُلْمًا، بالسّرقة والقتل، وقدْ حُكِمَ عليهما بالإعدام، عِلْمًا بِأنّ محاكمتهما لم تكن نموذجًا للمحاكمة العادلة، وشَهِدَ يومُ تنفيذ الحُكْم فيهما ـ ٢٣ غشت ١٩٢٧ ـ بدايةَ اندلاع مظاهرات واضطرابات بباريس...

إلخ. إنّه لأمر عجيب، كما كان يقول ذلك البُسْتانيّ الذي لا يُحْتمل[1]. لكنْ هكذا، أليس كذلك، تجري شؤونُ العالَم الخارجيّ، الذي هو حكاية لا تقبل التّصديق. وهكذا يكونُ مفعولُ الزّمن، الذي هو في منتهى الرّداءة.

لستُ أنا منْ يمكن أن يتأمّل في ما يحدث لِـ«شَكْلِ مدينة»[2]، حتّى وإن كانت هذه المدينةَ السّاهيّة والتّجريديّة التي أقطن بها بسبب عنصر قد يكون ما يمثِّلُهُ بالنّسبة لتفكيري شبيهًا بما نعتبر أنّ الهواء يُمَثِّلُه بالنّسبة للحياة. بدون أيّ أسف، أراها الآن تتغيّر، بل وتبتعد عنّي. إنّها تنزلق، إنّها تحترق، إنّ ارتعاش الحشائش البَرّيّة لمتاريسها يغمُرُها، إنّها تغرقُ في أحلام ستائرِ تلك الغرف التي سيستمرّ في كلّ منها رجلٌ وامرأة في التّعلُّقِ ببعضهما إلى ما لا نهاية غيرَ مباليين بأيّ شيءٍ آخر. أَتْرُكُ هذا المشهد الذّهنيّ في صورتِه الأوّليّة هاته، رغم أنّ لهُ امتدادًا مدهشًا حتّى مدينة أَڤينيونْ[3]، حيثُ «قَصْرُ البابَوات»[4]، الذي لمْ يُعانِ من أماسي

(١) الإشارة، هنا، إلى بستانيّ مسرحيّة «المُختلّتان».

(٢) في «أزهار الشرّ»، هنالك قصيدة لبودلير بعنوان: «طائرُ التَّمّ»، ممّا وَرَدَ فيها: «يتغيّر شَكْلُ مدينةٍ/ وا أسفاه! بأسرعَ ممّا يتغيّر به قلبُ فَانٍ...».

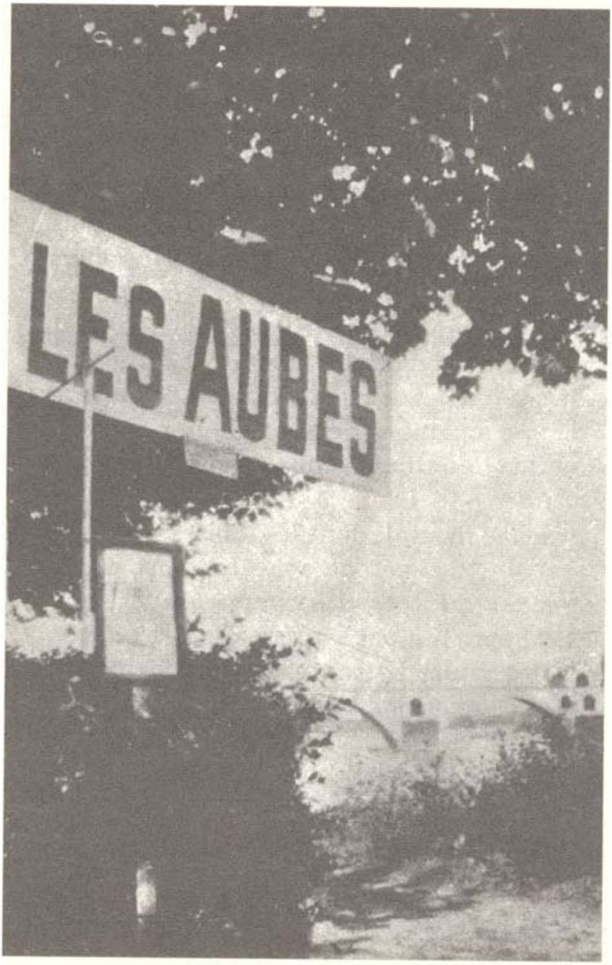
(٣) الإشارة، هنا، إلى رحلة لبريتون إلى أڤينيونْ، في رفقة سوزان ميزار، التي عاش معها علاقة حُبّ.

(٤) من المعالم التاريخية الكبرى بأڤينيون.

الشّتاء وَوَابلِ الأمطار، حيثُ انهارَ جسرٌ قديم تحت ضغطِ أغنيةٍ للأطفال[١]، حيثُ يَدٌ بديعة[٢]، يستحيلُ أنْ تتمّ خيانتُها، أشارتْ إلى يافطة عريضة، لونُها أزرقُ سماويٌّ، كُتِبَ عليها: «الأَسْحار». أَتْرُكُ المشهد الذّهنيّ في صورتِه الأوّليّة، رغم هذا الامتداد وسائر الامتدادات الأخرى التي تصلح لأغرس فيها نجمةً في قلب *المتناهي* نفسِه. أَحزرُ وما يكادُ أمرٌ يتوطّد حتّى أكونَ قد حزرتُه. هذا لا يمنع من أنّه إذا لزمَ الانتظار، والتّيقّن، إذا لزم اتّخاذُ احتياطات، إذا لزم التَّخلّي عمّا هو أقلّ أهمّيةً للحفاظ على الأهمّ، عمّا هو أقلُّ أهمّية فحسب، فإنّي أرفضُ ذلك بشكل قاطع. فاللاوعي النّابض بالحياة، ذو الصّوت العالي، الذي يُلْهِمُني الأصيلَ من أفعالي، هو الذي أتركُ ذاتي رهن إشارته، وإلى الأبد، بكلِّ ما يُشَكِّلُني. وإنّي لأمنع نفسي، بلا هوادة، من أن تتوافَرَ لها إمكانِيّةُ استرجاع ما أمنحُه له، هُنا، من جديد. لا أريدُ، ثانِيَةً، أنْ أعترفَ بِسِواه، وأَودُّ ألاَّ أعتمد إلاَّ عليه، وأنْ أقْطَعَ، بكامل الارتياح، الأرصفةَ الهائلة الشُّسوع التي تتكسّرُ عليها أمواجُه، محدِّدًا بنفسي نقطةً لامعةً،

(١) مِمّا يرد في الأغنية الطّفلية المشار إليها، ويمكنُ أنْ يُسْعِفنا لتأويل عبارة بريتون: «على جِسْرِ أفينيونْ/ نرقُصُ كلّنا في حَلقة».

(٢) يدُ سوزانْ ميزارْ.



«الأسحار»... (ص. ١٧٣)

أعرف أنّها موجودةٌ في عَيْنِي، وأنَّها هي التي تُمَكِّنُني من ألاَّ أرتطم بِحُزَمِهِ الليليّة.

لقدْ رُويتْ لي، قبل فترة، قِصّةٌ سخيفةٌ جِدًّا، قاتمةٌ حقًّا، بالِغةُ التّأثير. جاء شخصٌ إلى فندق ليكتريَ غرفة. كان من نصيبه الغرفة رقم ٣٥. بعدها بدقائق، نزل، وسلّم المفتاح لمن في المكتب. «معذرة، قال، فأنا لا أستطيعُ تذكُّرَ أيِّ شيء. إذا سمحت، فأنا سأقول لك اسمي كُلّما دخلت: السّيّد دُولْوِي(*)، وفي كُلِّ مرّة تقولُ لي رقْمَ الغُرْفة. - حسن، يا سيدي.». بعد ذلك بوقت وجيز جِدًّا، عاد ووارب باب المكتب: «السَّيِّد دولوي. الرّقم ٣٥. - شُكْرًا.». بعد ذلك بدقيقة، توجّه إلى المكتب رجلٌ في حالٍ من الهياج العنيف، ملابسُه مغطّاةٌ بالوحل، وهو مُدَمّى، ووجهه ما عاد يشبه وجوه بني البشر: «- السّيّد دولوي. - كيف تقول لنا: السّيّد دولوي؟ لا تحاول أنْ تخدعنا. فالسّيّد دولوي صعد للتّوّ. - معذرة. إنّه أنا. قبل لحظة، سقطتُ من النّافذة. ما رقمُ الغرفة، من فضلك؟».

إنّ هذه القِصّة هي التي لبَّيتُ رغبتي في أنْ أحكيَها *لكِ*، وكنتُ بالكاد قدْ تعرَّفْتُ بك، أنتِ التي ما عُدْتِ تستطيعينَ التّذَكُّر، مع

(*) لا أدري كيفَ يُكتبُ هذا الاسم. (ه. المؤلّف).

أنّكِ، إذ اطَّلَعْتِ صُدْفَةً على بداية هذا الكتاب، تدخّلتِ لديَّ بصورة ملائمة جِدًّا، وعنيفةٍ، وناجعةٍ إلى حدٍّ بعيد، لتُذَكِّريني بأنّي كنتُ أريد له أن يبقى متحرّك المصراعين مِثْلَ بابٍ لا نحتاجُ إلى إغلاقِه بأنفُسِنا، وأنّي بلا شكٍّ لنْ أرى أبدًا شخْصًا سواك يدخل من ذلك الباب. لن أرى سواكِ يدخل ويخرج. أنتِ التي لنْ تكوني قد تلقّيْتِ، من كُلِّ ماتحدَّثْتُ عنهُ هنا، سوى قطراتٍ من المطر على يدِكِ المرفوعة في اتّجاه «الأسْحار». أنت التي جعلْتِني أندم على كتابتي هذه الجُملة اللامعقولة وغير القابِلة لأنْ يُتَراجَعَ عنها، بِصدد الحُبِّ، الحبّ الأوحد، «الذي لا يُمْكِنُه إلاّ أنْ يَصْمُد في وجه كُلِّ المِحن». أنتِ التي يجب أن تكوني، بالنِّسْبة لكلِّ الذين يُنصتون إليّ، امرأةً لا كِيَانًا مُجَرَّدًا، أنتِ التي لستِ شيئًا آخر بقدْرِ ما أنْتِ امْرأة، رغم كُلِّ ما فيك ممّا دفعني ويدفعني لأنْ أحْسِبَ أنَّكِ الوَهْم. أنْتِ التي تقومين بِشكْلٍ رائع بِكُلِّ ما تقومينَ به، والتي تَسْطعُ أَدِلّتُك الباهرة، من دون أنْ تكون، بالنّسبة إليّ، على حافّة اللاعقل، وتَهوي ماحِقةً كالصّاعقة. أنْتِ الإنسانة الأكثر امتلاءً بالحياة، التي يبدو أنَّكِ جُعِلْتِ في طريقي لأُجَرِّبَ، في كامِلِ قَسْوتها، قوّةَ كلِّ ما فيك ممّا لم يُجَرَّبْ. أنْتِ التي لا تعرفين الشّرَّ إلاّ بالسّماع. أنتِ، الجميلة طبعًا بشكلٍ مثاليّ. أَنْتِ التي يُعِيدُها كلُّ شيءٍ إلى الفجر المُنبلِج، والتي، بسبب هذا، قدْ لا أراها مُجَدَّدًا...

ما الذي سأفعله من دونِك بحُبّي للعبقرية، الذي أعلم أنه وُجِدَ دائمًا لَدَيّ، والذي جعلني لا أُقْدِمُ على ما هو أقلّ من مُحاولةِ الحُصول على بعضِ الاعترافات هنا وهناك؟ أفتخر بكوني أعرف أين توجَد العبقريّة، كما أعرف، على وجه التّقريب، كُنْهَها، وقدْ كُنْتُ أعتبرُها قادِرَةً على جَعْلِ أيِّ اضطرامٍ حماسِيّ كبيرٍ آخر مُدَعِّمًا لها. إنّي أومِن بشكلٍ أعمى بعبقريَّتِك. ولن أستطيع إزاحة هذه الكلمة، إن هي أثارت استغرابك، دون شعورٍ بالحُزْن. وفي تلك الحالة، سأرغبُ في نَبْذِها كُلِّيًا. العبقريّة... ما الذي يبقى وارِدًا انتظارُهُ من بعض الوُسطاء المُمكنين الذين بدوْا لي في ضَوءِ نجمة العبقريّة، والذين اختفوا وأنَا بقربك!

دونَما قصْدٍ منك، حَلَلْتِ محلّ الأشْكالِ التي كانتْ مألوفةً جِدًّا من قِبَلي، وكذلك محلَّ عَدَدٍ من الوجوه التي حفلَ بها شُعوري المُسبق بما لم يكنْ بعدُ قد حصل. كانتْ نادجا من بين تلك الوجوه. وإنّه لأمْرٌ ممتاز أنْ تكوني قَدْ أخْفَيْتِها عنّي.

كلُّ ما أعرفُه هو أنّ عمليّة استبدال الأشخاص هاته تتوقَّفُ عندك، فَمَا مِن كائن يمكن أن يَحُلَّ مَحَلَّك. وفيما يخصني، فقد كان مُقَيَّضًا، منذ الأزل، أنْ تنتهي تلك الغوامض المُلْغَزة المتوالية بوجودي أمامك.

أنتِ لسْتِ مُلْغَزَةً بالنِّسبةِ إليّ.

أَقولُ إنّكِ تجعلينني أُشيح بوجهي إلى الأبد عن المُلْغَز.

فما دُمْتِ توجَدين، مثلما تعرفين أنتِ وحدكِ أن تُوجَدي، فربّما لم يكنْ ضروريًّا جِدًّا لِهذا الكتاب أن يُوجَدَ. وأحسبُ أنّه أمكنني أنْ أُقَرِّرَ العكس، باعتبار الخاتمة التي كنتُ أريدُ أنْ أجعلها له قبل أنْ أعرفك، والتي لم يجعلها انبثاقُكِ في حياتي، حسبما أعتقد، عديمةَ الجدوى. بل إنّها لا تكتسبُ فعلا معناها الحقيقيّ وكاملَ قُوّتِها إلاّ من خلالك.

إنّها تبتسِمُ لي بالطّريقة التي كُنْتِ تبتسمين لي بها أحيانًا، من خلفِ أدغال كبيرةٍ من الدّموع. وقدْ قُلْتِ: «إنّهُ الحُبُّ، من جديد»، وحدثَ أنْ قُلْتِ أيضاً، بِتَجَنٍّ: «كُلُّ شيء أو لا شيء»[1].

لنْ أُحَبِّذ أبدًا مُناقضةَ هذه الصّيغة التي جعل منها الشَّغَف، في سَعْيِه إلى حمايةِ العالَم من نفْسِه، سِلاحَه الأبديّ. وأقصى ما كانَ يمكنني هو أنْ أسْألَهُ عن «كلّ شيء» ذاك، الوارد في الصّيغة المذكورة، هذا لو لَمْ يكُن واضِحًا أنّ الشَّغَف، باعتباره كذلك، لَنْ يُمكنه أنْ يَسْمَعَني. فكيف *للاندفاعات المُختلفة* التي يُسَبِّبُها، ولو في نِطاق كوني ضَحِيَّتَها - سواء أكان قادرا أم لا على أن ينتزع مني القدرة على الكلام، وعلى أنْ يسحب حقّي في الحياة - أنْ تحولَ

(١) كانتْ سوزان ميزار قد طلبتْ من بريتون الانفصال عن زوجتِه.

دون أن أتشبَّثَ بالخيلاء التي أكتَسِبُها منْ تجربتي له، وبالتواضع المطلق الذي أرغب في التحلي به إزاءه وإزاءه وحده؟ ولنْ أطْعَن في قراراتِه غيرِ القابِلةِ للفهم، ولا الشّديدةِ القسْوة. فطعْنٌ من ذلك القبيل شبيهٌ بمحاولة إيقاف مجرى أمور العالَم، بالاعتماد على قُوّةٍ ما، غامضةٍ وهميّة، نعتقدُ أنّنا نستقيها مِنْ شَغَفِنا واضطِرام عاطِفتنا. وهوَ مماثِلٌ لمحاولةِ إنْكارِ أنَّ «كُلَّ فرْدٍ يريد أنْ يكون أفْضلَ من هذا العالَم الذي هو عالَمُه، ويعتقد ذلك، لكنَّ منْ يكون الأفضلَ ليسَ إلاَّ مَن يُعَبِّرُ خَيْرًا من آخرين غيرِه عنْ هذا العالَمِ نَفْسِه»(*).

ممّا سبق يَنْجُمُ، بِالضَّرورة، موقِفٌ من الجمال، فواضِحٌ جِدًّا أنّهُ لمْ يَتِمّ تصوُّرُه قَطُّ، هنا[1]، إلاّ لغاياتٍ عِشْقِيَّة. فهو ليس بتاتًا بالسّكونيّ الطّابَع، المنغلقِ في «حُلمِه الحَجَرِيّ[2]»، أو الضّائعِ، كما هو بالنّسبة للإنسان القابعِ في ظِلِّ أولئك **المَحْظِيّات**[3]، أو في ثنايا تلك المسرحيات التّراجيدية التي لا تدّعي أنّها تُحيط بأحداثِ

(*) هيغل (ه. المؤلّف).

(١) أي: في هذا الكتاب.

(٢) وردَ تعبير «حلم حجريّ»، في قصيدة بودلير، «الجمال». يعتبر بودلير أنّ الجمال ذو طابَعٍ سُكونيّ، وأنّه خالد، وأنّ نموذجه يوجد في النّحت الكلاسيكي، أمّا بريتون، فيرفض هذا التّصوّر.

(٣) يعني: المحظيات اللواتي كنّ في سَرَايا العُثمانيين، وكان قد صَوّرهنّ في لوحاتهم رسّامون تشكيليّون مثل ماتيس وأنْغرْ...

أكثر من يوم واحد، حيثُ هو (الجمال) بالكادِ أقلّ حَرَكِيّة من تلك الأحداث، أيْ أَنّهُ ينطلِقُ في عَدْوٍ جامح يبدأ بعده عَدْوٌ آخر جامحٌ، طائشًا كنديفة وسط الثّلج، أي أنّهُ مُصَمِّمٌ العزمَ على ألاّ يمنحَ قُبْلةً أبدًا، لأنّهُ خائفٌ من ألاّ يُضَمّ بشكلٍ جَيِّد: ليس الجَمالُ بالحَرَكِيّ ولا بالسُّكُونِيّ الطّابَع، فأنا أراهُ مثلما رأيتكِ. مثلما رأيْتُ ما جَعلك متناغِمةً معي، في ساعةٍ ما، ولوقتٍ معلوم، أتمنّى من أعماق نفْسي أنْ يتركَ نفسَه يتكرّر. إنّهُ شبيهٌ بقطار يهتزّ بلا توقّف في «محطّة ليون»، وأعلم أنّه لن ينطلِقَ أبدًا، أنّهُ ما حدثَ أن انطلق. إنّ الجمال مُشَكَّلٌ من اهتزازات لا أهمّيّةَ لها، لكنّنا نعلم أنّها تُهيِّئ لحدوث هزّة لها أهمّيّة. إنَّ الفكر يمنحُ نفسه، في مُختلِفِ الأمكنة، حقوقًا لا تَعودُ إليه. ليس الجمال بالحَرَكِيّ ولا بالسُّكونيّ. للقلب الإنساني جمالُ مِرْجاف[1]. الطّابعُ الملكيّ للصّمت... ستكون صحيفة صباحيّةٌ كافيةً دائمًا لِتُطْلِعني على أخباري أنا:

«س...، ٢٦ ديسمبر (كانون الأوّل). - التقطَ التّقنيُ المكلّف بمحطّة الإبراق اللاّسلكي الواقعة في «جزيرة الرمل»، جزءا من رسالة يبدو أنّها بُثّتْ مساءَ الأحد في السّاعة الفُلانيّة من طرف... ومن ضمن ما جاء فيها: «هنالك شيءٌ ما ليس على ما يُرام»، لكنّها

---

(١) المرجاف: آلة لقياس الاهتزازات ودرجات الزّلازل.

لم تُعَيّنْ موضِعَ الطّائرة في تلك اللّحْظة، وبسببِ الرّداءة الشّديدة للأحوال الجوّية والتّداخُلات التي كانَتْ تَحْدثُ بين الموجات الصّوتِيّة لمْ يَسْتطِع التّقْنِيّ أنْ يَفهمَ أيَّ جُمْلَةٍ أخرى، ولا أنْ يُعيدَ الاتّصالَ من جديد.

«كانت الرّسالةُ قدْ بُثّتْ على موجةٍ طُولُها ٦٢٥ مترًا؛ ومن جهة ثانية، فباعتبَار قُوّة الارتباط، قَدَّر التّقْنيّ أنّ الطّائرة قد تكون في نقطة توجدُ على بُعْد ٨٠ كيلومترا حوالي «جزيرة الرّمل».»

سيكون الجَمال مُختلجًا، وإلاَّ فلن يكون.

هذا الكتاب

و«نادجا» هي قصّةٌ ذات طابع سيرذاتيّ، يدور جزءٌ كبير منها حول علاقة بريتون بامرأةٍ شابّة، هي ليونا ديلكور، التي كانتْ تُسَمّي نفسها نادجا (وكان الكاتب قد التقاها بباريس، في بدايات أكتوبر ١٩٢٦)، وتنتهي بـ«التّغنّي» بعلاقة عِشقيّة جديدة، كانتْ قد جمعته مع امرأة تُسَمّى سوزان ميزار. ومن أهمّ وأجمل الدّراسات التي كُتِبتْ عن بريتون، كتاب مارغريت بُونّي: «أندري بريتون والمغامرة السّورّيالية» (جوزي كورتي، ١٩٧٥، طبعة جديدة: ١٩٨٨). قالتْ مارغريت بونّي عن أندري بريتون: «لم يكنْ لِرَجُل الاستقصاء هذا قطُّ ميلٌ للقيام بأسفار إلى مناطق بعيدة. ففيما يخصّ التّيه، كانت المدينة وشوارعُها كافيةً لبريتون؛ كان رجل سفرٍ داخلي، وبقي بالأساس مُقيمًا [لا مترحّلا]، وأرْضِيًّا. فـ«المغامرة الذّهنيّة الكبرى»، هي التي كان يهمّه القيام بها».